Вопросы поэтики

Б. Эйхенбаум

СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

СБОРНИК СТАТЕЙ



Российский Институт Истории Искусства


ACADEMIA

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

Выпуск IV

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

ЛЕНИНГРАД — 1924

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

„СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ“

СБОРНИК СТАТЕЙ

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД—1924

Напечатано по распоряжению Разряда Истории Словесных Искусств

Председатель Разряда
В. Жирмунский

8 марта 1924

Ленинградский Гублит № 7179. Напечатано 2.000 экз.

Гос уч.-практ. шк.-тип. им. тов. Алексеева. Красная, 1.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Самая ранняя из входящих в этот сборник статей — „Державин“ — написана в 1916 году; самая последняя — „Некрасов“ — в 1922. Эти шесть лет ощущаются как длинный, хотя и быстро (невероятно быстро!) пройденный путь. Из написанного в эти годы я выбрал только то, что имеет непосредственное отношение к вопросам поэтики.

Между статьями 1916-17 г.г. и последующими есть разница—как в методе, так и в стиле. В первых методологической опорой для анализа и для построения общих выводов служит философия: основное их устремление направлено в сторону гносеологически обоснованной эстетики. В последующих центром становятся проблемы поэтики самой по себе—проблемы конкретные, если и опирающиеся на эстетику, то на формальную, морфологическую. Статья о „Шинели“ (1918) свидетельствует о происшедшем переломе.

Этот перелом я ощущаю не как личный и не как случайный факт, а как явление характерное и органическое — и потому нарочно указываю на него. Но и независимо от этого все статьи объединяются одним стремлением — найти новые методологические основания для изучения литературы как искусства. Отсюда—напряженность именно теоретических проблем и их заострение.

Совершенно ясно, что вне того или иного решения этих проблем история литературы не может развиваться. Вопрос — не столько в методах, сколько в принципах. Не „от содержания к форме“, а от скептического и беспринципного „объективизма“ к уяснению основных вопросов поэтики, как науки — таково органическое движение современной филологии.

Петербург. 1923.

Державин.

„Яви искусством чудотворным
„Чтоб льды прияли вид лилей".
„Сим изображается вызов иностранных к населению колоний на саратовских степях".

Примеч. Г. Р. Державина к оде „Изображение Фелицы" (Акад. изд., III—611).

Если история литературы до сих пор большею частью остается бессильной перед разрешением первой и главной своей задачи—определением сущности того поэтического состава, который выбран для рассмотрения, то это унижает не ее самое, как науку, а только принципы, в ней утвердившиеся. До сих пор история литературы изучает не самый предмет, а больше и охотнее всего—его генезис, условия, его окружающие и т. д. До сих пор история литературы остается наукой догматической и притом скрывающей собственную свою догматику—состояние для всякой науки самое гибельное. Каждый историк литературы, какую бы частность ни выбрал он для своего исследования, принужден опираться на целый ряд допускаемых им, как очевидность, и потому совершенно гетерономных предпосылок эстетического и—более того—гносеологического характера. Как бы ни замыкался он в своей частной области, как бы ни был далек,

на первый взгляд, от эстетики и гносеологии—эти скрытые предпосылки проглянут в самом его методе, ибо в науках о духе, еще более, чем в других, нет метода самого по себе, вне принципа, как его основания. Нет частного вне общего, нет анализа вне синтетической интуиции. Если истории литературы принадлежит будущее, то оно определится только тогда, когда для исследователей станет несомненной необходимость философского отношения к своей науке. Наука—не в изобретении „абсолютно-научного“ и навсегда неподвижного метода, но в живом и самом широком обсуждении его оснований.

Ни на чем так не сказалась слабость нашей литературной науки, как на ее отношении к русскому восемнадцатому веку. Эта область осталась совершенно закрытой для нее—она просто не знала и не знает, как подойти к этому сложному, противоречивому явлению. В июле 1916 г. исполнилось сто лет со дня смерти Г. Р. Державина—кто скажет, что его поэзия оценена и осмыслена? И не характерно ли, что и здесь, как и в изучении Пушкина, Гоголя, Тютчева, Толстого или Достоевского, больше сделала не академическая наука, а наука, так сказать, журнальная? Не странно ли, что имена Брюсова, Мережковского, Волынского, Андрея Белого и Вяч. Иванова являются в памяти раньше, чем скромные имена наших признанных историков литературы? Наука наша была к Державину невнимательна, несправедлива—не от злого умысла, а от бессилия. Она билась над тем, что есть в Державине непоэтического, обусловленного временем, а сверхвременные, т.-е. настоящие поэтические ценности ускользали из рук. Кн. П. А. Вяземский и Гоголь сказали в свое время о Державине больше и лучше, чем вся последующая литературная наука. Я думаю, что на нашем поколении лежит долг—изменить направление, установившееся

в нашей истории литературы. Мне хотелось бы показать, как много в поэзии Державина того, что осталось до сих пор совершенно незамеченным в науке. Эпиграф, выбранный для этой статьи, может служить подтверждением: Державин в примечании к замечательным строкам своей оды точно пародирует методы будущих ученых. И если в самом поэте трогательно такое беспощадное обращение с собственным творчеством, то для науки такой путь историко-литературного анализа просто недопустим.

1.

В поэзии Державина нет еще цельных и свободных эстетических замыслов—этого и нельзя требовать от наших поэтов XVIII века. Создание таких замыслов, определяющих собой каждую деталь, начинается только с Жуковского, обращавшегося за помощью к Западу [1]), а потом, после него, цельность и самостоятельность замысла уже начинают торжествовать в русской поэзии. Подходить к одам Державина, как к целому, значит поневоле задерживаться на второстепенном, на отвлеченном, и пропускать все конкретное, все главное. У Державина есть поэтические видения. Часто, почти всегда, они не имеют никакого отношения к общей теме оды—и смешно бывает вспомнить, что эти строки оказались в оде „На взятие Варшавы“ или „На отсутствие Ее Величества в Белоруссию“. Его вдохновение проявляет себя вспышками—и иногда какие-нибудь четыре строки, как молния, озаряют целый мир.

---

[1]) Я полагаю, что именно эта назревшая потребность в цельном замысле заставляла Жуковского так много сил уделять переводам и переделкам.

Яви искусством чудотворным,
Чтоб льды прияли вид лилей;
Весна дыханьем теплотворным
Звала бы с моря лебедей;
Летели б с криком вереницы,
Звучали б трубы с облаков.

Важно ли, что эти строки, полные настоящей напевности и пафоса, скрыты в томительно-растянутой оде „Изображение Фелицы"? Нужно ли следить за тем, что после них поэт, верный своей теме, заключает:

Так в царство бы текли Фелицы
Народы из чужих краев.

Добросовестный Я. К. Грот делает к этим строкам примечание, совершенно в духе Державина: „Здесь разумеется вызов иностранцев (манифестами 4 декабря 1762 и 22 июля 1763) для учреждения колоний в малонаселенных краях России" [1]). Но то, что трогательно в устах самого поэта, кажется смешным в устах исследователя.

Я вовсе не утверждаю, что поэзия вневременна, но внутреннее ее задание, по существу своему, сверхвременно, ибо только в обладании своим веком и, тем самым, в преодолении его — настоящий пафос поэта. Поэтическое видéние есть в то же время и вúдение, а нé просто сновидение. Система образов, ритм и самая фонетика стиха определяются лежащей в основании художественного творчества „интуицией целостного бытия" [2]). Сущность поэтического творчества — не в следовании за своим веком и не в том, что принято называть „вчувствованием", а в художе-

[1]) Академ. изд., I—288.

[2]) Выражение принадлежит С. Л. Франку—см. его книгу „Предмет знания" (Пгд. 1915), стр. 241.

ственном знании, которое руководит поэтом на всем его пути через реальности его эмпирического опыта. Это художественное или конкретное знание не похоже на знание отвлеченное тем, что оно основано на убеждении в конкретности самой истины, и потому ему дорога каждая мелочь в ее индивидуальном, особом состоянии. Более того— художество поднимается над противоположностью особого и общего или типического, как и над противоположностью реального и идеального. Поэтому так противоречива в литературной эстетике теория типов, и потому же так бесплодны все споры и рассуждения о реализме, романтизме и проч. Здесь перед историком литературы стоит задача полного обновления терминологии. Эти термины годятся для общей характеристики той или иной культуры, как выражения определенного „чувства жизни“ [1]), но не для специального изучения художества.

Мне показалось необходимым, хотя бы в сжатой категорической форме, высказать свои основания, чтобы ясно было, чего я ищу у Державина и почему ищу именно этого, а не другого. Нужно остановиться еще на одном. Если вся сила художественного творчества—в особого рода знании, то знание это относится не только к предмету творчества, но и к его материалу. Материал не пассивен—у него есть свои законы, своя жизнь, своя истина, которую художник должен открыть, чтобы научиться им обладать. Тут опять вспоминается старый и совершенно неподвижный спор о форме и содержании, и опять сама эта неподвижность указывает на то, что художество, по самому существу своему,

[1]) С этой точки зрения написана, например, книга В. М. Жирмунского—„Немецкий романтизм и современная мистика“, где и обоснован этот термин (Спб., 1914).

поднимается над противоположностью этих совершенно отвлеченных, рассудочных понятий. Эстетика до тех пор не освободится от этих бесплодных и ложных построений, пока не поймет своей необходимой связи с гносеологией и онтологией [1]). Материал не есть для художника только средство— это понятие опять таки не соответствует настоящей постановке вопроса. Понятия средства и цели должны применяться только там, где речь идет не о знании, а о работе. Камень для художника — не средство, а кусок бытия, кусок той конкретной истины, которую ему дано открыть. Поэтому дело не в „гармонии формы и содержания", а в том, чтобы каждый раз материал неразрывно и исчерпывающе сливался с замыслом. Вся сущность вопроса в том, что этот замысел конкретен, неразрывен с бытием, и потому он может воплотиться только в определенном, обладающем своими особыми свойствами куске бытия. Поэтому художник, по выражению М. Клингера, должен „думать заодно с материалом". Это и есть то, что следует называть стилем. Клингер делает очень верное замечание: „Стоя на той точке зрения, что каждый материал должен найти не только свою особую техническую обработку, но также и свое собственное духовное право, можно будет получить особые и плодотворные впечатления о сущности отдельных поприщ искусства и о наших современных его состояниях, которые так удивительно спутаны" [2]).

[1]) Хорошая по многим страницам книга Б. Христиансена—„Философия искусства" (Спб., 1911)—не справляется с этим вопросом и ограничивается компромиссом, потому что совершенно не сознает этой связи. Только обращением к основным вопросам гносеологии и онтологии можно освободиться от принципов психологистической теории Фолькельта, Липпса и др.

[2]) М. Клингер. „Живопись и рисунок

Все это относится и к литературной эстетике, к эстетике **слова**, еще более запутанной, чем эстетика других искусств. Слово есть определенный материал, служащий в обыденной жизни средством, как и камень, краска, звук или движение. Перенесенное из области практической в область эстетическую, оно развертывает всю скрытую и веками накопленную в нем жизнь—и эстетический подвиг художника заключается в том, чтобы войти в жизнь слова, почувствовать корни той истины, которая создала эту невесомую, символическую реальность. Вот почему так важно определить, что видит поэт в слове, в каком смысле оно служит ему материалом. Это и значит определить его стиль. Тут важно исследовать и фонетику, и ритм, потому что слово звучит и длится. Но такое задание слишком увеличило бы мою работу—поэтому я остановлюсь здесь только на определении того, что можно назвать поэтикой или выражением „интуиции целостного бытия" у Державина, лишь слегка коснувшись вопроса об отношении его к слову

2.

Слово Державина, как поэтический материал, необыкновенно точно—оно у него почти теряет свою символическую реальность и становится как бы весомым и осязаемым. Потому так явственно раздельны в его поэзии рассудочная отвлеченность, которой он отдал дань в оде „Бог", и конкретная насыщенность его настоящих поэтических видений. Все отвлеченное настолько еще чуждо первобытной силе его творчества, что оно ни в какой степени не становится у него поэтическим. Он наслаждается словом, как точным образом вещи, сверкающим всеми цветами живой реальности.

Ему еще совершенно чуждо то томление по слову, которое вызовет потом у Жуковского вопрос — „Невыразимое подвластно ль выраженью?“—и приведет к утверждению Тютчева: „Мысль изреченная есть ложь“. Эстетика умолчания, недоговоренности, намека совершенно не нужна ему. Он, как чернорабочий — впервые обтесывает почти нетронутую и бесформенную глыбу русского языка и радуется, когда камень принимает некий определенный вид. Поэтому так необыкновенно материальны и радостно-точны его видения. Небо он назовет „синей крутизной эфира“, о воде всегда скажет, что она „сткляная“, или представит водопад, как „алмазну гору“, с которой сыплется и кипит внизу „жемчугу бездна и сребра“. Он чувствует совершенную полноту слова, совершенную его адэкватность явлению, когда восклицает в „Ключе“:

Когда в дуги в твои сребристы
Глядится красная заря,
Какие пурпуры огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

Он лелеет эту свою власть и, всматриваясь в явление, видит равное ему по силе материальности слово. За обедом он смотрит на щуку и что-то шепчет; на вопрос И. И. Дмитриева он отвечает: „Я думаю, что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен потчевать, можно бы сказать, что будет и щука с голубым пером“ [1]). Так он и сделал в „Жизни Званской“, а еще раньше не менее точно и увлекательно приглашал к обеду:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;

---

[1]) Акад. изд., II—638.

В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят.
(„Приглашение к обеду".)

Рисуя пейзаж Кавказа, он видит, „как серны, вниз склонив рога, зрят в мгле спокойно под собою рожденье молний и громов" или „как в степи средь зною огромных змей стога кишат, как блещут пестрой чешуею и льют шипя друг в друга́ яд" („На возвращение графа Зубова из Персии") У пляшущих девушек он видит, „как сквозь жилки голубые льется розовая кровь", а в первоначальном варианте это выражено еще своеобразнее: „Розовый по лицам сок, и из косточек в другие переходит огонек" (Акад. изд., II—246). Как любуется Державин меткостью и силой воспроизведения, свойственной его слову, когда в замечательном стихотворении „Развалины" изображает Киприду-Екатерину, как она—

На восклицающих смотрела
Поднявших крылья лебедей,
Иль на станицу сребробоких
Ей милых, сизых голубков,
Или на пестрых, краснооких
Ходящих рыб среди прудов,
Иль на собачек, ей любимых,
Хвосты несущих вверх кольцом.

Или, наконец, как великолепны, по власти над материалом слова и опять-таки по его образной точности, кони в стихотворении „Колесница":

Течет златая колесница
По расцветающим полям;
Сидящий, правящий возница,
По конским натянув хребтам
Блестящи возжи, держит стройно,
Искусством сравнивая их.

И дальше:

Дугой нагнув волнисты гривы,
Бодрятся, резвятся, бегут,
Великолепный и красивый
Вид колеснице придают.
Дрожат, храпят, ушми прядут
И, стиснув сталь во рту зубами,
Из рук возницы возжи рвут
Бросаются и прах ногами,
Как вихорь, под собою вьют.

Что за могучий ямб, что за мощная фонетика! Совершенно был прав Державин, хотя и считал себя весьма слабым эстетиком [1]), когда, объясняя заглавный рисунок к стихотворению „К лире“, написал: он (поэт) запел то, что увидел, а не то, что хотел [2]). На рисунке представлен поэт с лирой, которому амур сзади подставляет ноты и закрывает от его глаз орла, сидящего в стороне на барабане. Так постоянно поступала Муза с Державиным и заставляла его петь не о „взятии Варшавы“, а о весне. Он сам понял это, когда, отринув лирные громы, воскликнул:

Петь откажемся героев,
А начнем мы петь любовь.

Невозможно здесь останавливаться на ритме и фонетике державинского стиха. Ямб его, уже несколько изученный А. Белым, совершенно своеобразен, и чем тоньше будут способы нашего исследования и описания, тем больше силы и своеобразия будет открываться в структуре его стиха. Когда мы сумеем соединить (как это соединяется в теории музыки) абстрактное представление о стопе с реальным ритмом наполняющих и преодолевающих эти схемы слов, то

---

[1]) Письмо к Мерзлякову. Акад. изд. I—653.

[2]) Акад. изд., II—136.

для нас должно открыться многое. Пленительны и хореи у Державина, в которых он всегда восторжен:

О, приятный ветр полдневный,
Вод прозрачные струи!
Нивы злачны! лес зеленый!
Сладкопевны соловьи!

(На отсутствие Ее Величества в Белоруссию. Акад. изд., I—100.)

Иногда он соединяет различные размеры, как в очаровательной своей „Ласточке"—стихотворении, обращенном к первой его жене, милому, веселому и изящному существу, которую Н. А. Львов называл „преизящной художницей":

О, домовитая ласточка!
О, милосизая птичка!
Грудь краснобела, касаточка!
Летняя гостья, певичка!

Отсюда—непосредственный переход к амфибрахию:

Ты часто по кровлям щебечешь;
Над гнездышком сидя, поешь;
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь [1]).

Капнист был недоволен этим свободным обращением Державина с классическими размерами и переделал стихотворение на ямбический лад:

О, домовита сиза птичка,
Любезна ласточка моя [2]).

Нечего говорить, что от этой переделки пропала вся прелесть державинской пьесы.

---

[1]) Последняя строка—анапест.
[2]) Акад. изд., I—574.

Пробовал Державин применять и более сложные размеры, как в оде „На взятие Варшавы“, где имеются ритмические паузы:

Черная туча, мрачные крыла
С цепи сорвав, весь воздух покрыла;
Вихрь полуночный, летит богатырь!
Тьма от чела, с посвиста пыль!

Этих замечаний достаточно, чтобы видеть, какой своеобразной жизнью полно слово Державина, как владеет он своим материалом, иначе говоря—как несомненно присутствие в его поэзии стиля. У Державина можно еще учиться, и я думаю, что для поэтов несимволической школы он до сих пор должен давать много. Кто хочет говорить о мире через вещи, кто чувствует реальную полноту живого слова, тот найдет в его поэзии много для себя ценного.

3.

Стиль не есть просто техника: он дается только тому, кто обладает целостным знанием или интуицией целостного бытия. О чем же знает Державин, иначе говоря—каковы основы его поэтики? Он слишком убежденно и мощно говорит о своем вдохновении, чтобы можно было ему не поверить.

Наполнил грудь восторг священный,
Благоговейный обнял страх,
Приятный ужас потаенный
Течет во всех моих костях;
В весельи сердце утопает,
Как будто бога ощущает,
Присутствующего со мной.

(Любителю художеств.)

В „Изображении Фелицы“ он хочет, чтобы в художестве льды прияли вид лилей. В другой оде он еще определеннее рисует преображенный и объединенный вдохновением мир:

Во сладком исступленьи сем
Весь Север зрится мне Эдемом,
И осень кажется весной;
В кристальных льдах зрю лес зеленый,
В тенях ночных поля златы,
А по снегам цветы.

(К Каллиопе.)

И наконец—с какой убедительной силой, с каким могучим пафосом поет он о своем вдохновении в оде. „На взятие Варшавы“!

И се—уже в странах кристальных
Несусь, оставя дольный мир;
Огнистый солнца конь крылатый
Летит по воздуху и ржет.
С ноздрей дым пышет синеватый,
Со удил пена клубом бьет,
Струями искры сыплют взоры;
Как овны, убегают горы,
И в божеском восторге сем
Я вижу в тишине полсвета!

И когда он изображает себя лебедем, необычайным пареньем отделившимся от тленного мира, то сила восторга поразительна:

Не заключит меня гробница,
Средь звезд не превращусь я в прах,
Но, будто некая цевница,
С небес раздамся в голосах.
И се уж кожа, зрю, перната

Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата;
Лебяжьей лоснюсь белизной.

Пусть это подражание Горацию. Чтобы найти в своем языке такие слова и такие ритмы, надо было их пережить. О вдохновении говорит Державин и в своем рассуждении о лирической поэзии. Приведя суждения некоторых эстетиков о вкусе, он прибавляет: „я оставляю сию высокую метафизику их учености, но говорю просто, что без вдохновения на струнах лиры нет жизни... Поистине, вдохновение есть один источник всех вышеписанных лирических принадлежностей, душа всех ее красот и достоинств; все, все и сладкогласие от него происходит,—даже вкус, хотя дает ему дружеские свои советы и он от него принимает их, но не прежде, как тогда уже, когда успокоится; а во время пылкого его парения едва только издали смеет приблизиться к нему и надзирать за ним... Вдохновение, вдохновение, повторю, а не что иное, наполняет душу лирика огнем небесным. Оно напрягает все ее силы, окрыляет, возносит и исторгает, так сказать, ее бытие из пелен плоти или из всех земных пределов, дабы лучше выразить и выяснить исступленное ее положение“ [1]). Кто после всех этих свидетельств скажет, что Державину был незнаком пафос поэтического „исступления“? Но что же он видел, когда превращался в лебедя?

Замечательно, что нигде не удалось Державину дать конкретно-убедительный образ Смерти—он всегда, когда говорит о ней, спускается с высоты своего видения на низины отвлеченностей в духе XVIII века. Монарх и узник—снедь червей—вот все, что мог сказать Державин об этой тайне. Зато стоит ему заговорить о стихиях природы или о неге,

---

[1]) Акад. изд. VII—583 и сл.

страсти и наслаждении—слова его загораются настоящим поэтическим огнем. Еще П. А. Вяземский писал, что „поэзия Державина была жаркий летний полдень. Все сияло, все горело ярким блеском. Много было очарования для воображения и глаз“ [1]). Он, действительно, был слишком „пленен красотою“ („Признание“) открывшегося перед ним пира природы и пира человеческих чувств, чтобы верить смерти. Она его ужасала, но тогда он старался о ней забыть и звал друзей на лоно природы и наслаждения, а в иное время она просто не существовала для него. Природа открылась ему, как могучая игра первобытных стихий, полных света, огня и красок, и такою же первобытно-стихийной чувствовал он человеческую душу. Настоящим его богом было солнце, которому он поет гимн более вдохновенный, чем богу библейскому. Можно сказать, что в душе Державин был истым огнепоклонником—с этим неразрывно связывается и „азиатская“ нега его вельмож.

О, солнце! о, душа вселенной!
О т о ч н ы й о б л и к б о ж е с т в а!

. . . .

Порфирою великолепной
Объяв твоею шар земной,
Рукой даруешь неприметной
Обилье, жизнь, тепло, покой.
Орлов лучами воскрыляешь,
На насекомых в тьме блестишь...

. . . .

Ты образ доброго царя:
Край ризы твоея—заря.

. . . .

Над безднами и высотами

---

[1]) Статья „Стихотворения Карамзина“. Собр. сочинений, т. VII. стр. 154

Без ужаса взнося свой зрак,
Ты исполинскими шагами
Отвсюду прогоняешь мрак
(Гимн Солнцу.)

Державин недаром сравнивает себя с теми тварями, которые „некаким безумным вожделеньем“ летят на огонь и сгорают в нем: „и я бедняк сих толп и образ и позор“! (Прогулка.) И если нет в нем томления по всевыражающему слову, как у Жуковского, то настоящей эстетической его мечтой было восклицание в оде „Бессмертие души“:

О! если б стихотворство знало
Брать краску солнечных лучей.

Другой его тоже постоянной эстетической мечтой были „сладкопевны соловьи“, о которых он пел так нежно и так по своему:

На холме, сквозь зеленой рощи,
При блеске светлого ручья,
Под кро ом тихой майской нощи,
Вдали я слышу соловья.
По ветрам легким, благовонным,
То свист его, то звон летит;
То, шумом заглушаем водным,
Вздыханьем сладостным томит.

. . . .

О, если бы одну природу
С тобою взял я в образец,
Воспел богов, любовь, свободу:
Какой бы славный был певец!
В моих бы песнях жар и сила
И чувства были, вместо слов;
Картину, мысль и жизнь явила
Гармония моих стихов.

. . . .

Тогда бы Нимфа мне внимала,
Боясь в зерцало вод взглянуть,
Сквозь дымку бы едва дышала
Ее высока, нежна грудь.

(Соловей.)

Таким славным певцом, подобным соловью, и был Державин. В образец себе он взял природу, потому что она полна жизни, света и свободы. Бесконечны были бы цитаты, если бы я захотел собрать вместе все его пейзажи. Но нельзя удержаться от некоторых, чтобы подтвердить свою мысль. Осталось свидетельство И. И. Дмитриева о том, что он часто заставал Державина стоявшим неподвижно против окна и устремившим глаза к небу. „Что Вы задумались? — однажды спросил я. — Любуюсь вечерними облаками, отвечал он“ [1]). И тут же рождались слова:

О день, о день благоприятный!
Несутся ветром голоса,
Курятся крины ароматны,
Склонились к долу небеса.
Лазурны тучи, краезлаты,
Блистающи рубином сквозь,
Как испещренный флот, богатый,
Стремятся по эфиру вкось.

(Любителю художеств.)

В ясный день вода и небо сливаются в одну непрерывную и прозрачную стихию—и поэтически-острый глаз Державина видит тогда, „как ходят рыбы в небесах и вьются полосаты флаги“. К этим строкам он сам делает трогательное примечание: „В тихий, ясный летний день бывают видимы в воде облака и развевающиеся флаги корабельные [2])

[1]) Акад. изд., I—367.
[2]) Акад. изд., I—484.

„Благодарность Фелице“ открывается картиной рассвета, напоминающей „Гимн Солнцу“.

Какое зрелище очам!
Там блещет брег в реке зеленый,
Там светят перлы по лугам;
Там степи, как моря, струятся,
Седым волнуясь ковылем;
Там тучи журавлей стадятся,
Валторн с высот пуская гром;
Там небо всюду лучезарно
Янтарным пламенем блестит

Почему Державину постоянно нужны такие метафоры, как перлы, рубины, алмазы, яхонты, янтарь? Конечно, потому, что природа была для него „роскошным пиром“ самоцветных огней, потому, что для него солнце—первоначало, а все остальное—игра его лучей. Он настойчив и неудержим в своей поэтике стихий: „за нами вслед летела жемчужная струя, кристал шумел от весел“, „сребром сверкают воды, рубином облака“ (Прогулка в Царском Селе) Именно блеском и огнем соединяются у него совершенно разные, враждебные стихии: в разноцветных брызгах „тонкий дождь горит“ (На возвр. гр. Зубова), а в другой пьесе „сребророзовые птицы... с перьев бисер отряхают, разноцветный влажный огнь“ (Праздн. воспит. девич. мон.). Облако, спустившееся из тонкой влаги и пара, носится по бездне голубой, „рубином, златом испещряясь и багряницею стелясь“ (Облако). И как непреложный канон для художника звучит замечательная хориямбическая строфа из стихотворения „Радуга“.

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразясь,
Может писать сими цветами

В мраке и мгле, вечно светясь.
    Умей подражать ты ему:
    Лей свет в тьму.

Его метафоры и сравнения устойчивы—они всегда роднят предметы временного, рождающегося и вечно исчезающего мира с его твердыми основами, с миром планет, металлов и неподвижно-прозрачных кристальных граней.

Смотри: в проталинах желтеют,
Как з в е з д ы, меж снегов цветы;
. . . .
Леса ветвями помавают,
По рдяну вод стеклу мелькают
    Вверх рыбы с е р е б р о м.

(К Музе.)

Или:

Стклянные реки лучем полудневным,
Ж и д к о м у з л а т у подобно, текут.

(Лето.)

В полном согласии со своей поэтикой Державин спрашивает:

Что привлекательней очам,
Как не огня во тьме блистанье?
Что восхитительнее нам,
Когда не солнечно сиянье?
Что драгоценней злата есть
Средь всех сокровищ наших тленных?

(Мужество.)

Кто так знает и любит стихию света и игру его в красках, тот знает и тень, тьму. В светлый, ясный день все стихии образуют как бы одно целое, один слиянный и нераздельный мир природы в их гармоническом подчинении солнцу. Тьма разрывает эту связь, и стихии вступают между собою в спор

Кровавая луна блистала
Чрез покровенный ночью лес,
На море мрачном простирала
Столбом багровым свет с небес.
По огненным зыбям мелькая.
Я видел: в лодке некто плыл.
Тут ветер, страшно завывая,
Ударил в лес—и лес завыл
Из бездн восстали пенны горы;
Брега пустили томный стон;
Сквозь бурные стихиев споры
Зияла тьма со всех сторон.
(На выздоровление мецената.)

Тут невольно вспоминаются ночные стихи Тютчева, в которых воет ветр ночной и поет песню о древнем хаосе, а человеку страшно, потому что перед ним обнажена бездна, „с своими страхами и мглами“. Я, вообще, думаю, что между Державиным и Тютчевым можно установить большую близость — здесь пролегает какая-то особая линия русской лирики, развивающаяся независимо от других ее линий. В оде „На взятие Измаила“ Державин рисует грозную ночь, когда „чернобагрова буря“ возлегла на лес и мчит воздух „с свистом, воем, ревом“. Картина растет, становится фантастической, и перед глазами разворачивается последний день природы, о котором и Тютчев пророчествовал [1].

---

[1]) Кстати, тютчевский образ Гебы, кормящей Зевесова орла, был уж намечен Державиным:

Из опалового неба,
Со Олимпа высоты,
Вижу, идет юна Геба,
Лучезарны красоты!
Из сосуда льет златого
В чашу злату снедь Орлу.

(Геба.)

Представь последний день природы
Что пролилася звезд река
На огнь пошли стеною воды,
Бугры взвились за облака;
Что вихри тучи к тучам гнали;
Что мрак лишь молньи освещали,
Что гром потряс всемирну ось;
Что солнце, мглою покровенно,
Ядро казалось раскаленно.

Огонь и вода, гармонически сочетающиеся в летнем пейзаже (недаром солнце выходит из понта голубого), здесь разделены и враждебны, потому что солнце покрылось мглой и стало просто раскаленным ядром.

Природа открылась Державину, как целостный мир могучей и бурной материальности, пронизанный и одухотворенный тонкими [1]) лучами света. Поэтому солнце для него—душа вселенной и точный облик божества, а тьма—хаос, распад мира на противоборствующие стихи. Поэтому высший его завет для художника—„лей свет в тьму"

Если такова природа, то таков же и мир человеческой души. В ней тоже борются разные стихии, и только „нежнейшей страсти пламя", свет любви, делает ее единой и неизменной. Душа сгорает на этом тихом голубом огне и превращается в нетленный свет духа. Смерть, как ни сильна она во тьме, не может победить света:

---

[1]) Недаром это слово так часто встречается у Державина: дух тонкий, тонкий дождь и т. д.

Не может быть, чтоб с плотью тленной,
Не чувствуя нетленных сил,
Противу смерти разъяренной
В сраженье воин выходил.

(Бессмертие души.)

Все женщины Державина—Пламиды, и глубоко-трогательно его обращение к одной из них: „Не лобызай меня так страстно“ (Нине). Он сам неудержим в своей страсти:

Лобызаю, обмираю,
Тебе душу отдаю,
Иль из уст твоих желаю
Выпить душу я твою.

(Разлука.)

Радостен его гимн женам, за здравие которых он пьет разные вина—за жен румяных, чернобровых, светловласых и нежных. Хороши и смуглянки, и белянки. Державин—огнепоклонник, он же поклонник и песенник жен:

Признаюся, красотою
Быв плененным, пел и жен.
Словом: жег любви коль пламень,
Падал я, вставал в мой век—
Брось, мудрец, на гроб мой камень,
Если ты не человек.

(Признание.)

В этих глубоко искренних и глубоко-человечных строках сказалась со всей силой настоящая целостность личности Державина и действительная ее артистичность. Любовная его лирика, в которой Метастазий встречается с Анакреоном и Сафо, не была для него простой манерой. Он, в самом деле, мог и смел ответить на гневный вопрос Феба:

Как! и ты уже небесных
Дев желаешь воспевать?

. . . .

Видел ли Харит пред ними,
Как под звук приятных лир
Плясками они своими
Восхищают горний мир?

ответить—видел (Хариты). Его Пламиды не уступят ни в чем древним нимфам. Он зовет друга: „Пойдем сегодня благовонный мы черпать воздух, друг мой, в сад“, а там черноокая и статная Даша с белокурой Лизой пропляшут им казачка—

И нектар с пламенным сверканьем
Их розова подаст рука.

(Другу)

Его белокурая Параша сребророзова лицом, и подлинной эротикой звучат его призывные слова:

Встань, пойдем на луг широкой,
Мягкий, скатистый к прудам;
Там под сенью древ высокой
Сядем, взглянем по струям.

. . . .

Как за сребряной плотицей
Линь златой по дну бежит.

(Параше.)

Очаровательны его „девушки российски“, при виде которых можно забыть и гречанок:

Как, склонясь главами, ходят,
Башмачками в лад стучат,

Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят;
Как их лентами златыми
Чела белые блестят,
Под жемчугами драгими
Груди нежные дышат;
Как сквозь жилки голубые
Льется розовая кровь,
На ланитах огневые
Ямки врезала любовь.

(Русские девушки.)

Для его Варюши, которую он называет алмазом, жемчугом и солнцем, „нужен мальчик нежный, страстный, взгляд любви — крылатый бог“ (Варюша). Живописцу Тончию он советует нарисовать его „в натуре самой грубой“, но просит придать немного нежности:

Чтоб жар кипел в моей крови,
А очи мягкостью блистали;
Красотки бы по мне вздыхали,
Хоть в платонической любви.

(Тончию.)

Постоянная влюбленность—это „нетления символ“. Уже стариком, Державин изображает себя раненым стрелкою Амура и прибавляет

И со стрелкой таковою
Шестьдесят уж лет пляшу:
Не скучаю красотою
И любовь в душе ношу.

(На пастуший балет)

И в старческой его пьесе—„Жизнь Званская“—есть строфа, достойная Фавна:

Иль из кристальных вод, купален, между древ,
От солнца, от людей под скромным осененьем,
Там внемлю юношей, а здесь плесканье дев
С душевным неким восхищеньем.

После этого ему можно поверить, что он, вместе Горацием—

Вакха вдали, верь мне потомство, я видел:
Меж диких он скал сидящий, петь учил песни
Нимф, ставших вокруг, внимавших его, и вверх
Завостренных ушми козлоногих Сатиров.
Эвоа! дрожит еще сердце от страха;
Ужасом бога исполненно скачет оно
С радости дикой.—Эван! щади, о! щади!
От грозного тирса я трясусь, цепенея!
Позволь, да пою я о дерзких Тиадах,
О быстро-текущем вине, млечных потоках,
И мед как из утлых древесных, дуплистых
Пней каплет на землю, извиваясь струями.
(К Бахусу.)

А кто не поверит, что эти дионисийские клики рвались из собственной души Державина и в Горацие находили себе только опору, тот пусть прочитает его замечательную „Цыганскую пляску“, написанную в ответ на жалобы жеманного и манерного певца любви, И. И. Дмитриева, что цыганские песни мешают ему в Москве заниматься поэзией:

Возьми, Египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнясь сладострастна жару,
Твоей всех пляской восхищай.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.
Неистово, роскошно чувство,
Нерв трепет, мление любви,

Волшебное зараз искусство
Вакханок древних оживи.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

Как ночь—с ланит сверкай зарями,
Как вихорь—прах плащем сметай,
Как птица—подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

Под лесом нощию сосновым,
При блеске бледные луны,
Топоча по доскам гробовым,
Буди сон мертвой тишины,
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

Да вопль твой эвоа ужасный,
Вдали мешаясь с воем псов,
Лиет повсюду гулы страшны,
А сластолюбию—любовь.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

Это ли не дионисийский дифирамб? Мертвецы, встающие из гробов от топота неистовой вакханки—это ли не победа над смертью? Недаром так хорошо пишет Державин о дифирамбе в своем „Рассуждении о лирической поэзии“: „Чтоб сочинять дифирамб, надобно иметь чрезмерно живое чувство, необузданное воображение или род исступления, для того что выражения его должны возбуждать к неистовым движениям и круговым пляскам. В дифирамбе позволяется, для живейшего представления предметов, присовокуплять несколько слов к одному какому-либо часто хором повторяемому слову, дабы чрез то сила чувств отчасу более возростала и продолжалась до того, пока шумом внимание не оглушится

и не воспламенится воображение“ [1]). Так и написана „Цыганская пляска“—поистине буйный дифирамб. Державин прибавляет в конце главы о дифирамбе: „Не знаю я дифирамбов, сочиненных нашими знаменитыми лириками; но в некоторых народных, так-называемых цыганских песнях, где припевается—жги, говори! вижу им подобие. „В качестве образца приводится та ода Горация (К Бахусу), которую я цитировал выше. Интересно здесь привести даты: „Цыганская пляска“ написана в 1805 г., ода Горация—в 1810, а „Рассуждение“—в 1811. Это одно показывает, что дионисийское буйство было в поэзии Державина не случайно и не стилистической только вспышкой. Его вдохновение было, действительно, „родом исступления“.

Я, вообще, думаю, что слишком мало обращено внимания на страстную любовь Державина к античности и к античным мифам. Только грубо-формальное и догматическое направление литературной науки может говорить о „ложно-классицизме“ у Державина. Каждая эпоха по своему впитывает в себя предания античной культуры—по своему пережил ее и Державин. Рядом с дионисийским восторгом он знает и аполлоновскую красоту. Я напомню отрывок из оды Праздник воспитанниц девичьего монастыря“, где Державин, восхитясь к баснословным [2]) временам, изображает светлый, благовонный пир на Олимпе;

Под паденьем шумных вод,
Под янтарным небосклоном
В хладную пещеру вход
И младых в ней нимф прекрасных
Славным пиром, на столах,
На узорчатых, атласных,

[1]) Акад. изд., VII—589.
[2]) Одно из любимых слов Тютчева

Белых, тонких скатертях,
Угощающих приятно
Посетителей богов...

. . . .

Как с улыбкой благородной,
С наклонением чела,
Милой поступью, свободной
К гостю каждая пришла;
Принесли им: те в корзинах,
Те в фарфорах прорезных,
В разноцветных те кувшинах,
В блюдах сребряных, златых,
Сочножелтые, багряны,
Вкусноспелые плоды,
В хрусталях напитки хладны,
Сладки, искрометны льды.

Тут же рядом—картины священных, таинственных древних игр в храме Весты, и сами жрицы еще питают хлад бесстрастия в крови и забавляются, не зная сладостных зараз любви:

Огнь висит внутри кристалей,
Во треножнике струей
После жертвы дым курится;
Пред священным алтарем
Каждая девица зрится
С преклонившимся челом,
Скромной блещущи красою,
Важности святой полна,
Под прозрачною фатою,
Будто сквозь туман луна;
Купно все с благоговеньем
Жертвенник обходят вкруг
И с тимпанов удареньем,
На колени падши вдруг,
Перед образом богини
Славословие поют.

Когда, после всего этого, мы вспоминаем настоящую мужественную силу его иных стихов и весь твердый, грубоватый облик его личности, то не согласимся ли с образом Державина—баярда, призывающего нежный пламень под железные латы и восклицающего:

Сладостное чувств томленье,
Огнь души, цепь из цветов!
Как твое нам вдохновенье
Восхитительно, Любовь!

(Песнь баярда.)

Я еще далеко не исчерпал всей поэтики страсти и наслаждения у Державина. Сколько азиатской неги в его вельможах, в его „приглашениях к обеду“ и „похвалах сельской жизни“. Персидские златошвейные шатры, драгоценные китайские глины, венские хрустали, лакомые столы с горами сластей [1]) и ананасов, младые девы, которые подносят вина—все это воспето Державиным со всей полнотой знания и упоения:

В вертепе мраморном, прохладном,
В котором льется водоскат,
На ложе рос благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,
Любовью распаленный страстной,
С младой, веселою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь.
Она поет—ты страстно таешь:
То с ней в весельи утопаешь,
То, утомлен весельем, спишь.

(К первому соседу.)

---

[1]) В письме к В. В. Капнисту (4 мая 1786 г.) Державин просит 118 руб. употребить на покупку малороссийских конфектов, а Капнист потом спрашивает его в письме, сколько вам надобно пудов и каких более. (Акад. изд., V—517). Вообще, жизнь Державина в Тамбове, как видно по письмам, полна была всяческого изобилия и удовольствий.

Или какой восточной эротикой напоены строки в оде Атаману и войску Донскому:

Черкешенок, Грузинок милых,
У коих зарные уста,
Бровь черна, жил по телу синих
Сквозь виден огнь и красота[1]),
А на грудях, как пух зыбучих,
Лилей кусты и роз пахучих
Манят к себе и старцев длань.

Кто станет спорить после этого, что строфы об умеренности, как „лучшем пире“, есть только дань рационалистической сухости разумного XVIII века, столь чуждой подлинному вдохновению Державина? Не довольно ли прочитать его старческую „Жизнь Званскую“, чтобы увидеть настоящий его лик, не прикрашенный житейской мудростью придворных философов? Настоящая его мудрсcть возвышенна:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетящи суть все времена мечтанья:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум,
И всех зефиров поveванья.

Не проходят только солнце и любовь, которая сильнее смерти. Человечеокая и, вообще, животная жизнь мелькает на земле, как картины волшебного фонаря:„ Явись! И бысть... Исчезнь! исчез“.

Не обавательный ль, волшебный
Магический сей мир фонарь,
Где видны тени переменны;
Где, веселяся ими, царь
Иль маг какой, волхв непостижный,
В своих намереньях обширный,

---

[1]) Ср. в „Русских девушках“,

Планет круг тайно с высоты
Единым перстом обращает
И земнородных [1]) призывает
Мечтами быть, иль зреть мечты?

(Фонарь.)

Так заканчивает Державин, зритель мечты, смотря с высоты своего поэтического видения на кипящую кругом него жизнь.

Выводы приготовлены предыдущим анализом, построенным на их предчувствии. Поэтика Державина совершенно целостна и оригинальна—она свидетельствует о целостном знании бытия. Истина многообразна и открывается с разных сторон. Бытие Державина построено на гармонии природы и духа, на их слиянности в огне и любви. Дуализм света и тьмы, любви и смерти еще не определился так, как это произошло потом у Жуковского и Тютчева (или Тургенева)—сила света и красок затмила в глазах Державина бездну тьмы и уничтожения. Бытие целостно утверждается на подчинении всего мира стихиям света и страсти. Этим и определяется состав его поэтики, этим же обосновывается и его отношение к слову, не как к символу только или знаку, но как к точному знанию окружающего мира. В поэзии Державина, в настоящих его поэтических видениях, преодолены рассудочные элементы русского XVIII века, и, внутри его самого, найдены пути к художественной интуиции. Державин хорошо знал направление своего века, когда к стихам своим делал примечание, что „сим изображается вызов иностранных к населению колоний". Но зато он преодолел его или познал скрытую

[1]) Тоже встречается у Тютчева.

его сверхвременную сущность и сопринадлежность мечте, когда воскликнул об этих „иностранных“ такие слова:

Яви искусством чудотворным,
Чтоб льды прияли вид лилей.

„Ледяной“ XVIII век принял, в его поэтике, вид лилейной мечты и утвердил власть света и любви над тьмою смерти и холодом рассудка.

1916.

Карамзин.

I.

В 1815 году Карамзин писал французское письмо великой княгине Екатерине Павловне в ответ на ее предложение заняться историей современности: „История, скромная и торжественная, любит тишину страстей и могил, удаленность и сумерки, а из всех времен грамматики ей более всего приличествует давно прошедшее. Быстрое движение и шум настоящего, близость предметов и их слишком ослепительный свет смущают ее“. Еще раньше, в 1813 году, он писал ей же, что охотно гуляет ночью по разоренной Москве, когда „лунные лучи падают на скелеты этих когда-то великолепных дворцов, которые теперь опустошены пламенем и имеют вид преддверия смерти (vestibules de la mort)“. После этого не неожиданны для нас и полны смысла слова Карамзина в его красноречивом предисловии к „Истории Государства Российского“: „Прилежно истощая материалы древнейшей российской истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источник поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно—мимо всего близкого, ясного—к концу гори

зонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?“

Здесь—не просто обоснование исторических занятий, но определение состава самой исторической эмоции, оправдание самой обращенности к прошлому, и притом—оправдание эстетическое. „История Государства Российского“—конечно, не столько история, сколько героический эпос. Недаром этой грандиозной эпопее предшествовали, в качестве подготовительных этюдов, такие статьи, как: „О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств“. Ему нравится мысль—„задавать художникам предметы из отечественной истории ... особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы ... Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений Артиста и сильных действий Искусства на сердце“. К истории Карамзина привели долгие эстетические опыты и философские размышления. Поэтому в том, что он говорит об истории, можно и нужно видеть большее, чем взгляды на ее задачи.

Какая разница по сравнению с поэтикой Державина! Там, по выражению кн. Вяземского, „все сияло, все горело ярким блеском. Много было очарования для воображения и глаз, но сердце оставалось в стороне. С Карамзиным наступила поэзия летнего сумрака“. Вяземский верно определил новое у Карамзина: на смену блеску и яркому сиянию солнца являются сумерки и тени, вместо близкого, видного—дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего—зрение внутреннее, созерцание, почти слух. „Мимо всего близкого, ясного“—это, действительно, был новый и совершенно определенный эстетический принцип. Все про-

шлое—уже тем одним, что оно отодвигается к горизонту—становится „источником поэзии". На смену ослепительным видениям Державина, где слово было краской и почти самой вещью, является совсем иная поэтика, иное отношение к слову. Слово Карамзина не стремится дать образ вещи—оно направлено к каким-то иным областям нашего воображения или, здесь лучше сказать, нашей фантазии.

II.

Эта поэтика неразрывно связана у Карамзина с обще-философскими его суждениями. Рассудок и воображение восходят к одному источнику—к интуиции бытия, от которой идут нити в разные стороны. Мы слишком мало обращали до сих пор внимания на то, что Карамзин был не только художником, но и мыслителем и, можно сказать, первым нашим философом. Он любил „холодную" работу рассудка, и недаром Новиков упрекал его за это: „философия холодная мне не нравится; истинная философия, кажется мне, должна быть огненною, ибо она небесного происхождения". Карамзин не случайно и не бессознательно пришел к новой поэтике; она обосновывается его размышлениями о человеческом знании и, вместе с ними, составляет общий строй его отношения к миру и человеку. С юных лет он задумывается над этими вопросами. Еще в одной из самых ранних своих вещей, „Прогулке", он изображает солнечный день, после которого наступает ночная тишина уединения, когда все погружается в глубокий сон, а человек возбуждается к священным размышлениям и сильнее чувствует свое существование: „Ощущаю живо,—восклицает Карамзин,—что я жив, и есть нечто

отдельное от прочего, есть совершенное целое". Это чувство замкнутости в себе заставляет Карамзина обратить все свое внимание не на мир, а на свое существо, и углубляться в самопознание.

Но скоро разбивается представление о целости человека, и перед Карамзиным вырастает вопрос о соотношении между душой и телом, ибо без его решения не может быть, как он думает, познания самого себя. Мучась этим вопросом, Карамзин, еще совсем молодым человеком, 20-ти лет, затевает переписку с швейцарским философом Лафатером. Выбор этот не случаен: занятия „физиогномикой" должны были бы, как думал Карамзин, разъяснить вопрос о том, как сосуществуют и взаимно влияют душа и тело—он верил поэтому, что именно Лафатер разъяснит ему эту тайну. Но Лафатер разочаровал пылкого юношу: „lieber Herr Karamzin—davon versteh'ich nichts". Ответ Лафатера, видно, глубоко повлиял на Карамзина — он впервые задумался над вопросом о пределах и возможностях человеческого знания. По дороге в Лейпциг спутник Карамзина, студент, заговорил с ним о философии Мендельсона, о душе и теле. Вопрос—больной для Карамзина, и потому он иронически передает слова студента о том, что философическое уверение основывается „на доказательствах, доказательства на тех врожденных понятиях чистого разума, в которых заключаются все вечные, необходимые истины"... Карамзин отвечает на это теми же словами, какими он писал Лафатеру: „Ежели бы могли мы узнать точно, что такое душа сама в себе, то нам все бы открылось; но"—и Карамзин читает из записной книжки то самое, что написал ему Лафатер: „Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа— все сие существует единственно потому, что вне нас суще-

ствует,—по феноменам, или явлениям, которые до нас касаются“ [1]).

Отсюда начинаются своеобразные гносеологические размышления Карамзина, ход которых можно проследить. Из переписки с Лафатером Карамзин усвоил одно, очень важное,—что нет и не может быть познания души вне мира предметов и явлений, и что, с другой стороны, самый этот мир познается только, как зеркало души. Этим уже многое определяется, и обосновывается поэтика. Природы самой по себе, космоса, как у Державина, нет в представлении человека, как нет и знания души самой в себе. Отсюда—слияние души с природой, как единственно-возможное отношение между миром и человеком. И вот—пейзажи Карамзина, где природы, как самостоятельного целого, как замкнутого мира предметов, нет. Весна—и Томсон, Альпы—и Руссо. Это еще не идеализм, потому что тут нет стройной гносеологии, но путь к нему намечается. И недаром из разговора с Кантом, как ни трудна его метафизика, Карамзин понял одно—что для человеческого знания есть предел, за которым „первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться в тьме сей и творить несобытное“. В полном соответствии с этим разочарованием в теоретической философии творчество Карамзина направляется в другие, уже намеченные стороны,—в область нравственной философии, т.-е. кантовского „практического разума“, и в область фантазии, как свободно-творческой деятельности человека. Гносеологические размышления не прекращаются, но уже

---

[1]) Надо признать, что, при тогдашнем состоянии русского философского языка, Карамзин удивительно хорошо справляется с очень нелегким немецким текстом Лафатера. Одно это указывает на большую вдумчивость и сознательность Карамзина в области философии.

нет стремления к „метафизике природы"—ее место заступает „метафизика нравов", антропология в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как „темперамент", как стремящееся к личному счастью существо, и общественно, как исторический делатель. Так, кажется мне, можно понять соединение „любовных повестей" Карамзина с его „Историей Государства Российского".

III.

Разочарование Карамзина в силе человеческого познания проявляется часто и в его собственных суждениях, и в тех афоризмах, которые он записывал для памяти. Он постоянно занимается философией и читает с большим вниманием, вникая в тонкости мысли и языка. Выбор афоризмов очень характерен для направления его ума в сторону философского идеализма—только существование бога, требуемое всей нравственной природой человека, остается неприкосновенным. Афоризмы записаны по-французски: „Да, жизнь есть только сон; но сам тот, кто видит сон, существует". Дальше и это подвергается сомнению: „Если я и мог бы сомневаться в собственном существовании, то я все-таки не сомневался бы в существовании бога". Склонность к философскому идеализму проявляется и в определении времени: „Время есть не что иное, как следование наших мыслей". Вопросы о науке, об истине и заблуждениях живо волнуют Карамзина, и он с большой страстностью борется с воззрениями Руссо. Ему нужно оправдать культуру, как область практического творчества, и он пользуется гносеологией Локка, чтобы опровергнуть враждебное отношение Руссо к науке (статья „Нечто о науках, искусствах и просвещении" 1793 г.). Приведя

восклицание Руссо—„но сколько заблуждений в науках!",— Карамзин пишет: „Правда, для того, что они несовершенны; но предмет их есть истина. Заблуждения в науках суть, так сказать, чуждые наросты, и рано или поздно исчезнут... Из темной сени невежества должно итти к светозарной истине сумрачным путем сомнения, чаяния и заблуждения". Здесь Карамзин развивает теорию человеческого знания: человек „собирает бесчисленные идеи или чувственные понятия, которые суть не что иное, как непосредственное отражение предметов, и которые носятся сначала в душе его без всякого порядка; но скоро пробуждается в ней та удивительная сила, или способность, которую называем мы разумом, и которая ждала только чувственных впечатлений, чтобы начать свои действия. Подобно лучезарному солнцу освещает она хаос идей, разделяет и совокупляет их, находит между ними различия и сходства, отношения, частное и общее, и производит идеи особливого рода, идеи отвлеченные, которые составляют знание" Тут же определяется точно, что такое знание: „Знать вещь есть не чувствовать только, но отличать ее от других вещей, представлять ее в связи с другими". Большая сознательность и точность этого определения обличает в Карамзине очень вдумчивого и значительного, по тому времени, философа.

В более поздней статье, „О счастливейшем времени жизни" (1803 г.), Карамзин опять, хотя и мельком, говорит о знании: „Оптимизм есть не философия, а игра ума: философия занимается только ясными истинами, хотя и печальными; отвергает ложь, хотя и приятную. Творец не хотел для человека снять завесы с дел своих, и загадки наши никогда не будут иметь силы удостоверения".

Так колеблется мысль Карамзина между эмпиризмом и идеализмом. И что это не было бессознательным повторением

чужих мыслей, видно хотя бы по одной фразе из его письма к И. И. Дмитриеву от 1 апреля 1820 г., где он совершенно ясно понимает необходимую связь между чувством к природе и философией: „Пишу к тебе при ярком свете солнца: оно верно и на Москву светит. Чувство к природе еще живо в моем сердце, *несмотря на чистый идеализм моей философии*". Все яснее определяется отношение к жизни, как к иллюзии, и вот, 30-го сентября 1821 г., Карамзин пишет И. И. Дмитриеву: „В самом деле, чем более приближаюсь к концу жизни, тем более она кажется мне сновидением. Я готов проснуться, когда угодно богу: желаю только уже не иметь мучительных снов до гроба, а мысль о смерти, кажется, не пугает меня".

Я думаю, что не без связи с этими умозрениями Карамзин написал замечательную повесть в форме автобиографического письма—„Моя исповедь" (1802 г.), где разработана личность человека, лишенного всякой веры в истину и науку, для которого жизнь—„Китайские тени" и потому представляет только авантюрный интерес. Ветренник, безбожник, надуватель жен, остроумный карикатурист, который в Риме „с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать изо всей силы", за что и высидел несколько дней в крепости св. ангела—этот своеобразный русский Дон-Жуан, которому „весь свет казался... беспорядочною игрою китайских теней (это было его любимое слово), все правила уздою слабых умов, все должности несносным принуждением", сносит, как философ, равнодушно житейские испытания и, оглядываясь на прошлое, так заканчивает свое письмо: „Если бы я мог возвратить прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укусить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии в театре и в свете,

промотать имение и увезти жену свою от второго мужа. Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остыдил род свой; что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя, с другой стороны, как многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов! Нет, нет! Я совершил свое предопределение, и, подобно страннику, который, стоя на высоте, с удовольствием обнимает взором пройденные им места, радостно вспоминаю, что было со мною, и говорю себе: „так я жил!"

В научной литературе, до сих пор бессильной перед творчеством Карамзина (как и Державина, и Жуковского), принято считать эту вещь за сатиру. Но из приведенных цитат, я думаю, уже видно, что это совсем не простая сатира. Здесь с большим мастерством создан образ вольнодумца и повесы, для которого мир есть „беспорядочная игра", и потому даже собственное его „я" не представляет для него никакой нравственной ценности.

IV.

Так воплощалась интуиция Карамзина на пути ее философского осознания. Другая линия, идущая от той же интуиции, была поэтическая. Здесь она принимала конкретный вид, создавая из лично-пережитого образы. Художественным материалом в деле этого воплощения служил язык, и Карамзин много над ним работал. Он понимал, что язык—не простая форма, но „следствие многих умствований и соображений". Осмысливая грамматику, он утверждал, что „всякое прилагательное имя есть отвлечение. Времена глаголов, местоимения—все сие требует утонченных действий разума". Вопросы

синтаксические—о порядке слов и их расположении в речи—тоже интересовали его, как сознательного мастера: „Мне кажется,—писал он,—что для переставок в русском языке есть закон; каждая дает фразе особенный смысл; и где надобно сказать: „солнце плодотворит землю“ там—„землю плодотворит солнце“, или „плодотворит солнце землю“ будет ошибкою. Лучший, т.-е. истинный порядок, всегда один для расположения“. Это утверждение особенно интересно, если вспомнить давно замеченное в синтаксисе самого Карамзина явление;—преобладание такого порядка, когда определяющее слово стоит после определяемого, как хотя бы в заглавии: „История Государства Российского“. Очевидно, этот, а не другой порядок слов был для него лучшим, т.-е. наиболее выражающим нужную ему истину, хотя и отличался от принятого в обычной, не поэтической речи [1]).

И действительно,—Карамзин ясно чувствовал какое-то принципиальное различие между употреблением языка в речи практической, где он служит простым средством, и в речи поэтической, где он—материал. Литературный язык к его времени настолько удалился от разговорного, что становился непонятным. Это побудило Карамзина обратиться к языку разговорному, чтобы с его помощью освежить художественную речь новыми элементами. Так бывает в истории развития каждого литературного языка (напр., в Италии во времена Данте), но отсюда совсем еще нельзя заключать о том, что основная цель Карамзина была—сблизить или отождествить

---

[1]) Об этом писал Вяземский: „В Истории Государства Российского... можно найти многие примеры счастливому разнообразию в перестановке прилагательных. В Карамзине, а особенно в историческом творении его, сие передвижение слов делалось, так сказать, само собою, вследствие один раз навсегда обдуманного навыка“. (Статья „Сочинение в прозе В. Жуковского“ 1827 г.).

речь художественную с речью разговорной, что именно в этом состояла его реформа (как это неизменно утверждается в нашей научной литературе—см., напр., статью Будде в Ж. Мин. Нар. Просв. 1902 г., № 2). Нет, он слишком ясно сознавал разницу между словом, как средством, и словом, как поэтическим материалом; он слишком ценил элемент поэтического красноречия—„то дарование и то искусство, которым фракийский Орфей пленял и зверей, и птиц, и леса, и камни, и реки, и ветры". Замечания его о том, как надо поступать автору с русским языком, удивительно тонки,—они могут быть интересны и для современного теоретика, разрабатывающего проблему поэтического языка в отличие его от практического: „Что ж остается делать автору?—спрашивает Карамзин:—выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл. предлагать их в новой связи, *но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения*". Этим утверждаются особые законы и приемы поэтической речи, ненужные для практической [1]).

Я возвращаюсь к началу статьи. В бытии Карамзин видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу. Истина—у конца горизонта, где начинается непроницаемость. Мимо всего близкого, ясного—потому что бытие не в нем, а по ту сторону его. И если в философии это приводило к утверждению, что жизнь есть сон, или что мир—зеркало души, то в поэтике это заставляло его относиться к слову не как к зрительному образу или краске, но как к элементу музыкальному. Слово для

---

[1]) О самой проблеме поэтического языка см. статьи В. Шкловского и Л. П. Якубинского в первом „Сборнике по теории поэтического языка" (Птгр., 1916.).

него замкнуто в себе и обращается не столько к воображению, сколько к фантазии, не столько к зрению вещей, сколько к созерцанию отраженной в них души. Поэтому речь Карамзина всегда строится по закону внутренней языковой интонации, а не по принципу описания. Отсюда — повышенная (но не ложная) риторика, и торжественная периодичность его речи, из своих собственных законов построяющей мелодию. Примеры такого отношения к языку бесчисленны — и в „Письмах русского путешественника", и в любовных повестях, и в „Истории", и в „Афинской Жизни",—замечательной и мало оцененной картине древнегреческой культуры. Перечтите, например, начало его новеллы „Сиерра-Морена". Вы почувствуете, что эта риторика основана на стремлении дать законченную мелодию и обращается больше всего к слуху. Даже звуковая сторона этого отрывка отличается особенной цельностью: Андалузия—миртовые рощи — Гвадальквивир—розмарином увенчанная Сиерра-Морена—Алонзо—Эльвира—черный мрамор. Заметьте: Андалузия и Алонзо; Гвадальквивир и Эльвира; розмарин, Морена и мрамор—эта звуковая стройность, эти аллитерации здесь не случайны.

Как поэтический язык отличен от разговорного, так и искусство отлично от простого описания. Во второй книжке „Аонид" Карамзин обмолвился своебразным эстетическим афоризмом. Говоря о том, что описание чувств надо означать чертами личными, а не общими, он прибавляет: „Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, личность уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; *но такой обман есть торжество искусства*". В соответствии с предыдущим это надо, повидимому, понимать так, что искусство не дает действительного описания реальной личности, но творит ее образ, и притом должно делать это так, чтобы, при

помощи якобы личных черт, скрыть фантазию—подобно тому, как скрытой должна быть „необыкновенность выражения" в поэтическом языке.

Это немногое, что мне удалось сказать здесь, может служить введением к новой разработке творчества Карамзина. Между его философией и поэтикой—полное соответствие. Это не просто „сентиментализм", как умонастроение эпохи, пассивно воспринятое, но нечто гораздо большее. Если к этому присоединить рассмотрение его любовных повестей и исторических образов, его эстетику и политику, то должно получиться нечто весьма отдаленное от традиционного учения о нем, как только о представителе „сентиментализм". Обычный историко-литературный метод—подведения художника под общие схемы умонастроения той или другой эпохи—ложен. Он не выясняет главного—какова внутренняя, имманентная связь между писателями разных поколений, ибо основан на представлении о творчестве, как о пассивном отражении, а не активном делании. Тем самым теряется самое существенное, как потерялась для исследователей Карамзина (потому что не укладывается в схему) замечательная „Моя исповедь", да и многое другое. И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, „платя дань веку, творил и для вечности".

1916.

Письма Тютчева.

Письма к близкому человеку—особый вид творчества, определяемый именно их назначением—сказать о себе самую глубокую правду,—и верой в то, что слова будут поняты. Если так у человека обыденного, то у поэта—гораздо сильнее, потому что для него дело самораскрытия есть нечто большее, чем простое психологическое общение.

Письма Тютчева представляют с этой стороны ценность совершенно исключительную. Недаром Тургенев еще в 1854 году писал, что в творчестве Тютчева „замечается та соразмерность таланта с самим собою, та соответственность его с жизнию автора,—словом, хотя часть того, что в полном развитии своем составляет отличительные признаки великих дарований".

До сих пор мы знали письма Тютчева по отрывкам, приведенным И. С. Аксаковым в его „Биографии Ф. И. Тютчева", и по „Русскому Архиву". Тут преобладали письма политического содержания. Теперь в сборниках общества ревнителей русского исторического просвещения—*Старина и Новизна*—напечатаны письма Тютчева к его второй жене, написанные по-французски. Пока в двух последних книгах (18 и 19 за 1914 и 1915 г г.) помещены письма от 1840 до 1858 г.г., но тоже не в полном виде. Пропущенные места, может быть, содержат факты мелко-биографические, но без этих фраз

нельзя представить себе письмо, как целое, нельзя вполне почувствовать тон. Приходится говорить об отдельных страницах и строках. Но и они удивительны—даже вне целого.

Эстетика мало пока задумывалась над одним чрезвычайно важным для художественного творчества явлением. Преградой для взора художника, всматривающегося в сущность мира, стоит область пространственно-временных отношений. Он рад принять природу, в которой „есть душа", но она—видимость, потому что за ней—само пространство, сама бездна— „с своими страхами и мглами". Он рад приветствовать человека и создаваемую им историю, но за ними—время, как бесформенно уносящийся поток, и смерть. Для него есть две природы. Одна, у которой „есть душа", „есть язык" („Не то, что мните вы, природа"), другая—глухонемая, слепорожденная, равнодушная, более того—бездушная сила, стихия. Одна—собственно природа, которая чужда нам только тем, что „знать не знает о былом", что ей „чужды наши *призрачные* годы". Другая—бездна, т.-е. само Пространство, как безграничная и бесформенная. Пустота. И времени—два: одно—призрачное, *наше*, которым создается история, другое—настоящее, стихийное, темное, которого „глухие стенания" раздаются в ночи. И никто, кажется, из поэтов не прислушивался к ним с такой мучительной и сознательной тоской, как Тютчев. Эстетика, думаю я, еще недостаточно это оценила, потому что не опирается на онтологию. Как теория отвлеченного знания, так и теория знания художественного не может развиваться вне онтологии, т.-е. теории самого предмета или бытия [1]).

Если пространство и время, как начала стихийные, так тревожат воображение поэтов, то не преодолевают ли они эти

---

[1]) См. об этом в исследовании *С. Франка*—„Предмет знания".

силы в самом своем творчестве, по внутреннему своему заданию сверхвременном и сверхпространственном? Не есть ли ритм, пространственный или временной, т.-е. в архитектуре и живописи или в поэзии и в музыке, победа над глухонемой" Природой?

Эта, казалось бы, совершенно отвлеченная тема, которая в обыденной жизни, вне философских и эстетических размышлений, не должна бы вовсе ощущаться, удивительно ясно и определенно выражена Тютчевым в письмах. Он переживал эту борьбу в самой жизненной повседневности, и притом совершенно *реально*, даже до наивности. Его впечатлительность в этой области необычайно остра. Вот осенью 1840 года едет он по железной дороге из Лейпцига в Дрезден. Путешествие для него—„triste plaisir", грустное удовольствие, Потому что в пути человек оказывается вполне во власти пространства. Зато с каким серьезным восторгом говорит он о движении поезда: „Надо признать, что эта паровая машина—великая волшебница; минутами движение так стремительно, так поглощает пространство, и пространство так побеждено и подавлено (supprimé), что трудно удержаться от некоторого чувства гордости" [1]). Езда по железной дороге совсем особенно „действует на нервы"—она погружает в какое-то „чувствительное состояние духа (une disposition d'esprit tout-à-fait sentimentale), которое имеет что-то общее со сновидением". Его восхищает, что переносишься из одного города в другой, почти не расставаясь с первым: „Les villes se donnent la main"—города протягивают друг другу руки. Дальше он с еще большим пафосом восклицает: „Ah, ne

---

[1]) В *Старине и Новизне* вслед за французским текстом писем напечатаны их переводы; я не считаю их удачными и потому им не следую.

blasphémons pas le chemin de fer“—„Не надо оскорблять железную дорогу. Это—удивительное изобретение, особенно теперь, когда сеть развивается и пополняется со всех сторон. Для меня же особенно благодетельно в этом то, что она укрепляет мое воображение в борьбе против самого ужасного моего врага—пространства, этого ненавистного пространства, которое поглощает и уничтожает вас, с телом и душой, на обыкновенных дорогах“. После горных пейзажей его тяготит русская равнинность: „Да, увы - грустная это вещь страна, в которой только облака имеют вид гор... Что за грустная страна, по которой я пронесся (dévoré), и как это мог великий поэт, создавший Риги и Женевское озеро, подписать свое имя под такими плоскостями!“

Эта ненависть к пространству, это недоверие к существованию того, что скрылось от глаз, придает совершенно особенный и почти болезненный оттенок некоторым настроениям Тютчева. Разлука равносильна для него небытию того, с кем он расстался—особенно, когда это любимый и близкий человек. С поразительной ясностью это выражено в письме от 26 июля 1858 года из Спб.: „Никогда не бывает у меня, когда я пишу письмо, такого чувства, что на земле, на некотором расстоянии, есть некто, кто ждет моего письма и прочтет его с удовольствием. Я скорее кажусь себе сумасшедшим, который разговаривает сам с собой. Никто, я думаю, и никогда не чувствовал себя более ничтожным, чем я, перед лицом этих двух угнетателей и тиранов человечества: времени и пространства“... Вот почему он так тяжело переносит разлуку и так неохотно предается повествовательному тону в своих письмах. „Я,—пишет он в 1843 году,—действительно, человек совсем неприспособленный к тому, чтобы переносить разлуку, потому что это для меня все равно, что небытие, само себя сознающее“. И в следующем

письме опять: „Разлука для того, кто умеет ее чувствовать, представляет необъяснимую загадку“... Ему так трудно бывает поверить, что „этот листок бумаги, который у меня под рукой, может когда-нибудь дойти до тебя“. То он называет разлуку — „cet abominable cauchemar de l'absence“, то объясняет в письме 1851 года: „Настоящая причина, думается мне, того, что разлука тяжелее для меня, чем для всякого иного человеческого существа,—в том, что для меня разлука все равно, что небытие“. Письма причиняют ему „невероятное утомление“, кажутся ему ненужными, неясными для других. В разлуке с любимыми он точно теряет свою личность — мучительное чувство, отравляющее существование: „Я чувствую,—пишет Тютчев в 1851 году, — что мои письма самые бессмысленно-грустные на свете. Они ни о чем не рассказывают и несколько похожи на окна, покрытые слоем мела, через которые ничего не видно — они свидетельствуют только об отъезде и отсутствии. Вот какое несчастье—быть до такой степени лишенным личности... Это-то и мешает мне серьезно отнестись к самому себе и хоть до некоторой степени заинтересоваться деталями своего существования. Единственное более энергичное чувство, которое я испытываю, это—невозможность уйти от самого себя“. И непосредственно за этими строками следует пятистишие:

В разлуке есть высокое значенье,
Как ни люби, хоть день один, хоть век...
Любовь есть сон, а сон—одно мгновенье,
И рано-ль, поздно-ль пробужденье,
А должен, наконец, проснуться человек.

Превращение реальности в сон и небытие делается в воображении Тютчева с такой легкостью, что он одинаково не верит в существование того что осталось на расстоянии

или отошло в прошлое и сохраняется только в воспоминании. Так объединяются между собой время и пространство в том, как он встречается с известными ему прежде людьми и предметами. С каким трудом и страхом отрывается он от своих близких, как ужасает его, когда человек исчезает в дали: „Когда я потерял тебя из виду,—пишет он в 1846 году,— и почувствовал, что гнусная коробка (l'exécrable boîte) сжимает меня и тащит в даль, меня серьезно потянуло выскочить наружу... Приступ был очень силен, я знаю теперь, как бросаются люди в воду". В том же письме он рассказывает, как поразила его Москва: „Я всегда удивляюсь реальности предметов, когда снова их вижу. Впечатление, которое от них сохраняется, всегда так бледно, так тускло. Воспоминание ведь только призрак" (fantôme).

Только в природе умеет он ловить иногда настоящее само по себе, вне повторений, потому что природа ведь „знать не знает о былом". В разгар войны, которая заполонила все воображение Тютчева, он пишет вдруг о „невероятном очаровании баснословной погоды (fabuleuse saison), которую дарует нам небо в течение трех месяцев. Что за дни! Что за ночи! Просто сон какой-то. Его чувствуешь, дышишь им и проникаешься, и едва ли в силах поверить этому. Что особенно кажется мне дивным—это постоянство, невозмутимое постоянство этих прекрасных дней, которое внушает что-то вроде уверенности, называемой удачей в игре (*veine* au jeu)... Очарование погоды так велико, что оно как будто отвлекло всех от политических забот". И вслед за этим—стихотворение:

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство;
И как, спрошу, далось нам это
Так ни с того и ни с сего? ..

Не то—в человеческой жизни. Здесь нет ни постоянства, ни уверенности. Настоящего нет—есть былое и воспоминание о нем. Более того—Тютчев знает совершенно особенное состояние, когда настоящее воспринимается им непосредственно как прошлое. Это—истинно-пророческое состояние: не просто предвидеть будущее, но совсем на мгновение выйти из пределов времени и потому видеть его как бы со стороны. Так должны бы чувствовать современность истинные, призванные историки. 8 сентября 1855 года Тютчев стоит в Кремле и с первой площадки Ивана Великого смотрит на толпу, которая ждет выхода государя из собора: „Внезапно меня опять охватило это чувство сновидения (ce sentiment de rêve), мне стало казаться, что теперешняя минута давно прошла, что на нее обрушилось уже с полвека или более, что великая борьба, которая теперь начинается, пройдя сквозь целый цикл бесчисленных перемен, захватив и уничтожив целые государства и поколения, наконец, прекратилась—и из нее мир вышел новым, судьбы народов определились на столетия вперед, всякая неуверенность рассеялась, суд божий совершился. Основалась великая Империя... И вся эта сцена предстала мне, как видение из прошлого, далекого прошлого, и люди, двигавшиеся кругом меня, казались давно исчезнувшими с лица земли... Я вдруг почувствовал себя современником их правнуков". Недаром жена Тютчева находила, что в нем есть „что-то от Пророка" (du Prophète).

Зато—с каким испугом видит он, как разрушается и исчезает одно за другим, не оставляя даже веры в будущее! Тогда настоящее уже не кажется ему прошлым, но просто—повторением, в сущности своей неподвижным. „Удивительно, как все повторяется в жизни, как всему, кажется, суждено вечно длиться и повторяться до бесконечности, пока вдруг

настает такой момент, когда все разрушается, все исчезает и то нечто, в чем столько было реальности, что вы чувствовали таким же прочным и громадным, как земля под ногами—становится сном, существующим только в воспоминании, да и там с трудом улавливаемым. И когда на протяжении жизни это явление повторится несколько раз, когда несколько действительностей (réalités), которые считались вечными, скрылись от вас и оставили ни с чем,—тогда, хотя по закону человеческой природы иллюзия длительности стремится постоянно возрождаться, все-таки под этой иллюзией скрывается что-то встревоженное, беспокойное, недоверчивое—что-то такое, чего уже не удается усыпить совершенно. Спишь на один глаз и то против воли; живешь день за днем“.

В 1843 году, приехавши в Москву, он встречается с людьми, которых знал когда-то юношами: „Я никогда не представлял себе, чтобы двадцать лет могли произвести такие разрушения в бедной человеческой машине. Какое страшное колдовство... Еще вчера у меня перед глазами был такой пример. Это учитель русского языка [1]), который был во цвете лет, когда мы расстались двадцать лет назад, и которого я теперь встретил маленьким сморщенным старичком (une petite figure vieillotte), почти беззубым и, так сказать, передразнивающим (grimaçant) свое прежнее лицо. Я до сих пор еще не оправился от потрясения“.

Мысль о смерти неотвязно тревожит Тютчева—его письма переполнены рассказами о последних минутах, о похоронах... Он, которому так скучен и ненавистен повествовательный тон, с большими подробностями и с большим подъемом

---

[1]) Вероятно, С. Е. Раич, преподаватель московского университетского пансиона и воспитатель Ф. И. Тютчева.

описывает свои впечатления этого рода. Вот—смерть Карамзиной, супруги историка. Длинный рассказ о том, как накануне смерти она говорила с сыном о различных переменах в доме на будущий год, а на другой день, вечером, т.-е. за несколько часов до кончины, играла в карты и даже могла окончить партию. Потом—ее похороны: „Погода была великолепная, и бедная покойница, которая всегда была чувствительна к прелести хорошего дня, должна была быть им довольна... Кругом было столько жизни, что мысль о смерти почти исчезла, и все-таки, когда чувство действительности брало верх—бедная Лиза опять разражалась слезами и рыданиями". Вот—похороны Жуковского, кн. Волконского. Вот—смерть герцога Лейхтенбергского (1852 г.): „Бедная женщина! (восклицает он о супруге покойного—великой княгине Марии Николаевне). Как сложна ее скорбь! Несколько дней назад, говоря о своем муже, она сказала, что любит его как в первые дни брака... „The mightiest Beautifier is Death",—цитирует Тютчев,—„лучше всего украшает Смерть".

Вот еще—смерть Андрея Карамзина (сына), погибшего в сражении 16 мая 1854 года: „Можно себе представить, что должен был испытать этот несчастный Андрей Карамзин, когда, увидев, что погубил своею неосторожностью дело отряда, он передал командование им помощнику, а сам решил пожертвовать жизнью. И вот, в этот решительный миг, в этом чужом краю, среди этой гнусной толпы, которая надвигалась, чтобы изрубить его в куски, в его памяти, вероятно, молнийной вспышкой осветилось все его существование, которое он терял: жена, сестры, вся эта жизнь его—такая сладкая, обильная, полная ласки. Да, ужасные вещи делаются на этом свете. Но сделаем, как жизнь,—пройдем мимо" Через две недели Тютчев посетил в Петергофе вдову Андрея

Николаевича Карамзина—Аврору Карловну. „Сейчас же она стала говорить мне о *Нем* и вызывать меня на то же—и все это перед *Его* большим портретом во весь рост, стоявшим в двух шагах от нас и смотревшим на нас своими грустными и добрыми глазами, как живой. Увидя черты его лица, я невольно подумал о том, какому ужасному искажению суждено было им подвергнуться, и как мало они предчувствовали это. И не таково ли, с некоторыми изменениями, будущее всех нас... И как, в виду этого неизбежного будущего, смотреть без содрогания на члены собственного тела, которое так мало нам принадлежит". И тут же необыкновенно характерный для Тютчева переход: „И вот над всеми этими горестями и бедствиями частными и общественными уже несколько дней сияет великолепное небо, дни—сверкающие (splendides) и ночи теплые". И опять рассказы о смерти—кн. Сергия Мещерского, по поводу которой вырываются слова: „Нет, хрупкость человеческой жизни на земле—единственная вещь, которую никогда не в силах будут преувеличить никакие фразы и никакие напыщенные рассуждения".

Не странно после всего этого читать такое размышление Тютчева: „Я не знаю, какую пользу, с точки зрения христианской, может извлечь для себя человек, одержимый постоянной мыслью о смерти, но я знаю только, что когда, вне целей внутреннего совершенствования (èdification), ежеминутно испытываешь с такой болезненной живостью и настойчивостью чувство непрочности и хрупкости всего в жизни, то существование становится нелепым кошмаром, и безумие того человека, который дрожал за свой хрустальный нос, дает лишь слабое представление о подобном настроении ума".

Как же мог такой человек, „одержимый постоянной мыслью о смерти", иметь что-либо общее с политическим

интересом дня, с вопросами государственного и общественного строительства? Это до сих пор остается загадкой, и я не могу здесь подробно останавливаться на ее разрешении. Мне хочется только настоять сейчас на том, что между политикой Тютчева и его мироощущением противоречия нет и не может быть. Для Тютчева земное строительство было высоким *религиозным* подвигом—потому государственность, внутренне не связанная с церковью, не находила в его глазах оправдания. Трагедия запада определялась, с его точки зрения, именно отсутствием такой связи—потому запад отождествлялся с революцией, а революция (и это очень важно) понималась им философски, как *метафизическое* утверждение человеческого „я" над всем миром. Об этом с достаточной ясностью сказано еще в статье его „Папство и римский вопрос".

Надо уметь понимать; о *какой* революции здесь идет речь, а для этого достаточно сопоставить с мыслями указанной статьи письмо Тютчева от 20 июня 1855 года, где он пишет жене: „Так вот какие люди управляют судьбами России во время одного из самых страшных переворотов, когда-либо потрясавших мир. Нет, положительно, если только Провидение не насмехается над людьми, то эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться,—это несоответствие между людьми и делом, заставляющее не то смеяться, не то скрежетать зубами, несоответствие между тем, что есть, и что должно бы быть,—нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость". Революция, как *система*, революция-религия, в поклонении которой обвинял Тютчев всю западную культуру, должна была казаться ему дикой с высоты его „пророческого" чувства истории. А пророчество было, действительно, ему присуще—он недаром боролся с простран-

ством и временем. Он один из первых предсказал близость войны 1854 года и понял серьезность кризиса: „Остатка этого века,—пишет он 1 ноября 1853 года,—едва хватит для его умиротворения". И позже—1 апреля 1854 года: „Да, это мое самое глубокое убеждение, что вся половина текущего века пройдет если и не в непрерывных войнах, что было бы материально-невозможным, то во всяком случае мир в ней будет восстановлен лишь после того, как вся Европа будет вполне преобразована".

Мы должны признать, что Тютчев провидел наши дни, и потому еще более *обязаны* вдуматься в ту истину, какой он владел, чтобы глубже понять не только его, но и нашу судьбу. Если в славянофильстве была и есть какая-то *философская* правда, то в Тютчеве она—самая глубокая, самая полная и вещая. Она-то, эта правда-истина, давала ему право и силу восклицать:

Я не свое тебе открою,
А бред пророческий духов.

1916.

О Льве Толстом.

Мы до сих пор наивно думаем и говорим о двух Толстых: о Толстом до так называемого кризиса и о Толстом после него. До сих пор любим говорить об „учении“ Толстого, о его миросозерцании и проч. До сих пор жалеем, что Толстой „перестал“ быть художником и сделался моралистом. До сих пор, наконец, судим о Толстом по его собственной „Исповеди“. Сделали из Толстого икону—так уж привыкли.

Новый и совершенно цельный образ Толстого дан М. Горьким в его „Воспоминаниях“. Для наивного человека тут есть вещи ошеломляющие. Толстой без „толстовства“—сам по себе, плохо и сентиментально говорящий о Христе („как будто опасается: приди Христос в русскую деревню—Его девки засмеют“), скорее жуткий колдун, чем пророк, у которого „помимо того, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит“ и что кажется Горькому „глубочайшим и злейшим нигилизмом, который вырос на почве бесконечного, ничем не устрашимого отчаяния и одиночества, вероятно никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью“; Толстой, холодно и устало говорящий о любви к богу; Толстой „не зяблик“; Толстой, поражающий своей до циничности грубой речью, когда разговор касается женщины: „А я про баб скажу правду, когда одной ногой в могиле буду,—скажу, прыгну в гроб, крышкой

прикроюсь—возьми-ка меня тогда!—И его взгляд вспыхнул так озорно-жутко, что все замолчали на минуту" [1]).

Горький освобождает Толстого от „толстовства" и делает его фигуру действительно-мощной, исполинской, страшно-русской. Другая задача—освободить Толстого от историков литературы. Тут—та же жалкая, трафаретная иконопись. Есть только одна книга, удивительно свободная по духу и почему-то забытая—единственная во всей литературе о Толстом, которая говорит о самом нужном и говорит сильно, ярко: книга К. Леонтьева „О романах гр. Л. Н Толстого", написанная в 1890 г. и переизданная в 1911 г. Книга по своему времени необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание. Торопясь и волнуясь, К. Леонтьев ищет слов для того, о чем не только тогда, но и теперь еще немногие считают нужным думать и говорить: „Язык или, общее сказать, по-старинному, стиль, или еще иначе выражусь—манера рассказывать—есть вещь внешняя, но эта внешняя вещь в литературе то же, что лицо и манеры в человеке: она—самое видное, наружное выражение самой внутренней, сокровенной жизни духа.., в литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное, или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительною ясностью выражается именно во внешних приемах, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе самых слов". Вся книга Леонтьева—об этих „внешних приемах", схваченных с исключительным чутьем и остроумием. Постановка вопросов — совершенно

[1]) Интересно, что почти те же слова Толстого о женщинах приводит в своих „Воспоминаниях" В. Лазурский (Москва, 1911, стр. 6): „Л. Н. стал в шутку говорить, что он выскажет свой решительный взгляд на женщину лишь тогда, когда почувствует себя наполовину в могиле: „тогда высунусь, скажу и спрячусь, а теперь нельзя—заклюют".

неожиданная в атмосфере того времени. Говоря о том, что Толстой усовершенствовал „реализм“ до конца, Леонтьев пишет: „Его на этом поприще превзойти невозможно, ибо всякая художественная школа имеет, как и все в природе, свои пределы и свою точку насыщения, дальше которых итти нельзя. Это до того верно, что и сам гр. Толстой после „Анны Карениной“ почувствовал потребность выйти на другую дорогу— на путь своих народных рассказов и на путь моральнои проповеди. Он, вероятно, догадался, что лучше „Войны и Мира“ и „Карениной“ он уж в прежнем роде, в прежнем стиле, ничего не напишет“

Тут скрыта очень смелая мысль—что переход Толстого к народным рассказам и к проповеди не есть кризис его художественного творчества вообще, а давно подготовленный переход от одних „приемов“, до конца им использованных, к другим. Леонтьев развертывает свою мысль так, что она становится совершенно явной и ошеломляет не менее воспоминаний Горького: „дело таких рассказов, как „Свечка“, „Три старца“, „Чем люди живы“ и т. д.,—напротив того, прямо касается того вопроса о внешних приемах (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)... Я полагаю, что последняя перемена в „манере“ графа Толстого совершилась даже вовсе независимо от нравственного направления этих мелких рассказов и от специального назначения. Дух содержания их и самые сюжеты могли бы быть и другие. Например: религиозное начало могло бы быть выражено в них гораздо сильнее, чем оно выражено теперь... Или, напротив того, содержание этих повестей, образцовых по языку и поэтическому „веянию“, могло бы быть, при другом еще каком-либо настроении автора, вовсе безнравственным, языческим, грешным, сладострастным... и т. д. Для меня, повторяю, тут важно не то, о чем теперь пишет граф Тол

стой, а то, как он пишет. Важно то, что самому гениальному из наших реалистов, еще в полной силе его дарования, наскучили и опротивели многие привычные приемы той самой школы, которой он так долго был главным представителем".

Вопрос поставлен с замечательной остротой. Искусство взято не в робком, хилом понимании наших историков литературы, а в действительном, глубоком его значении. Пресловутая „двойственность" Толстого совершенно стушевалась. В своей „Исповеди" Толстой—тот же художник, разлагающий и искажающий собственную свою душевную жизнь по законам своего художественного творчества. Плохо понимает искусство и совсем не понимает Толстого тот, кто думает, что он когда-нибудь мог „перестать" быть художником. Тут дело совсем не в „психологии" и не в русской „действительности" или общественности. „Двойственность" Толстого—не отражение его натуры, как личная его особенность, но акт сверхличного творческого сознания. Этим разложением душевной жизни, ее сложным упрощением, пришедшим на смену уже упрощенной тогда сложности романтического стиля, Толстой спасал искусство. Началось это еще в ранней молодости—когда в юношеских дневниках своих он беспощадно разлагал каждое душевное движение на части и давал ему наименование по франклиновой системе слабостей. Тонкий Аполлон Григорьев уже по первым рассказам Толстого заметил, что он „поставил себе задачею даже с некоторым насилием гнать музыкально-неуловимое в жизни, нравственном мире, художестве." Это выступало ярко на фоне романтических канонов. Потом самое это разложение душевной жизни, достигшее предела в „Войне и Мире" и в „Анне Карениной", канонизировалось—на это и указывает Леонтьев.

Искусство было для Толстого не ремеслом и не утехой, а делом органическим. Он стал „моралистом“ только потому, что был художником. Не он переживал кризис, а само искусство. Та же проблема стояла перед Некрасовым, перед Достоевским. Надо было преодолеть Тургеневское начало. Надо было заново решать сложную проблему—отношения между жизнью и искусством. Надо было создавать новую форму художественных восприятий. Искусство—не „эстетизм“, но и не „отражение“. Форма—не оболочка и не средство. Толстой глубоко чувствовал это, когда говорил о русской литературе Пушкинской эпохи: „Я думаю, что в то время искусство еще вырабатывалось, нужно было выработать форму—форма не давалась как что-то готовое, что можно очень легко сделать внешними средствами—затверженными и всем доступными техническими приемами... Но искусство, начавшееся у нас в то время, выработало форму, сделало ее доступной для всех и теперь разлагается“. Или когда настаивал на том, что „нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений“.

Тут указана задача работы над творчеством Толстого, осуществление которой—впереди. Книга Леонтьева должна считаться первой попыткой.

1919.

О кризисах Толстого.

Толстой начал как ликвидатор романтической поэтики, как разрушитель установившихся канонов. Он меняет материал, приемы, форму. Вместо изысканного метафорического стиля, вместо эмфатического, музыкального синтаксиса— простая, но трудная, почти неуклюжая фраза. Вместо смутного потока чувств и эмоционально-окрашенных пейзажей— мелочные описания деталей, разложение и расслаивание душевной жизни. Вместо сюжетности—параллелизм нескольких линий, лишь сцепленных, но не переплетенных между собой.

С самого начала Толстой ощущает себя на фоне разлагающегося романтического искусства. Минуя отцов, он возвращается к дедам, к XVIII веку. Его учителя и вдохновители—Стерн, Руссо, Бернарден де Сен-Пьер, Франклин, Бюффон, Гольдсмит. „Детство" отражает на себе влияние Тёпфера, воспитанного на том же XVIII веке, в Севастопольских рассказах Толстой идет по следам Стендаля—„последнего пришельца XVIII века". Борьбой с романтическими шаблонами определяется многое в Толстом. „Реализм"— только мотивировка этой борьбы. Это—девиз, постоянно повторяющийся при смене школ и постоянно меняющий свой смысл. Толстой хочет иначе писать, чем писали его отцы. Еще в ранних дневниках он смеется над романтическими

пейзажами: „Говорят, что смотря на красивую природу приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, и деревья звали туда-то. Как может притти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу“.

И Толстой последовательно разбивает романтические шаблоны. Снижаются и пародируются образы романтических храбрецов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову. Снижается традиционный, „поэтический“ Кавказ: „Ведь в России воображают Кавказ как-то величественно, с вечными девственными льдами, бурными потоками, с кинжалами, бурками, черкешенками,—все это страшное что-то, а в сущности ничего в этом нету веселого. Ежели бы они знали, по крайней мере, что в девственных льдах мы никогда не бывали, да и быть-то в них ничего веселого нет, а что Кавказ разделяется на губернии: Ставропольскую, Тифлисскую и т. д.“ („Рубка леса“). Интересно, что о самом „поэтическом“—о любви—Толстой долго молчит, и критики с нетерпением ждут, когда же он напишет роман с любовью. И вот, наконец—роман „Семейное счастье“. Но герой—пожилой человек, который не хочет объясняться в любви так, как это принято в романах: „Когда я читаю романы, говорит он, мне всегда представляется, какое должно быть озадаченное лицо у поручика Стрельского или у Альфреда, когда он скажет: „Я люблю тебя, Элеонора!“ и думает, что вдруг произойдет необыкновенное; и ничего не происходит ни у нее, ни у него, те же самые глаза и нос, и все то же самое“. Свадьба вместо развязки (как это обычно для любовного романа) служит здесь завязкой. Это—намеренное отступление. В. Лазурский приводит в своих „Воспоминаниях“ (Москва, 1911, стр. 7) слова Толстого о том, что „те, кото-

рые в романах кончают свадьбой, словно это так хорошо, что дальше и писать нечего,—все они мелют сущий вздор"

Самый жанр романтической новеллы—с центральным героем и любовным сюжетом—отвергается Толстым. Он тяготеет к большим формам—все до „Войны и мира" представляет собой лишь подготовительные этюды, разрабатывающие отдельные состояния, отдельные сцены, отдельные приемы. Исчерпав в больших формах свои приемы „мелочности", он переходит к новым формам—к народным рассказам. Эти два момента в его творчестве сопровождаются бурными кризисами. До сих пор считается, что творчество Толстого резко делится на два периода: до „Исповеди" и после нее. До сих пор полагают, что после „Исповеди" Толстой стал моралистом.

Это неверно. Кризисы сопровождают все творчество Толстого. И это—совсем не особенность его натуры. Кризисы эти переживало само искусство. Изжита была романтическая поэтика. Искусство должно было заново оглянуться на жизнь, чтобы заново оправдать себя. С самого начала Толстой прерывает свою художественную работу совершенно посторонними планами—этот фон ему необходим. Уже в 1855 г. Толстой приходит к „великой, громадной" мысли, осуществлению которой он готов посвятить всю жизнь—мысли об основании „религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности".

Настояшая основа всех этих кризисов Толстого—искание новых художественных форм и нового их оправдания. Поэтому за „Исповедью" последовал трактат об искусстве, над которым Толстой работал в течение пятнадцати лет. Этот трактат подготовлен другим кризисом, о котором несправедливо забывают, когда говорят о „переломе" 70-х годов—кризисом 60-х годов. Кризис этот нарастает уже

с конца 50-х годов, когда Толстой появляется в среде петербургских литераторов. Он ошеломляет всех своими резкими парадоксами, своей нетерпимостью. Никакие каноны, авторитеты и традиции им не приемлются. Дружинин становится на время его руководителем и следит за тем, чтобы Толстой „марал десятками“ слова что, который и это. Но проходит несколько лет—и Толстой совершает фантастический, ошеломляющий скачок от литературы к педагогике, от петербургских литераторов к Федькам и Семкам. Друзьям кажется, что Толстой бросает литературу. Дружинин скорбит и старается уговорить его: „На всякого писателя находят минуты сомнения и недовольства собою, и, как ни сильно и ни законно это чувство, никто еще из-за него не прекращал своей связи с литературой, а всякий писал до конца“.

На самом деле работа в школе возникла на основе глубоко-затаившихся художественных исканий. Как бы неожиданно для самого себя Толстой превращается из учителя в экспериментатора. Статья его „Кому у кого учиться писать· крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят„ (1862 г.) есть не менее значительный художественный памфлет, чем будущий трактат об искусстве. Произведения Семки и Федьки Толстой противопоставляет всей русской литературе, не находя в ней ничего подобного. Он восторгается художественными подробностями, которые они запечатлевают в слове. Он взволнован и потрясен силой этого примитивного творчества, не опирающегося ни на какие традиции.

Здесь уже намечен будущий переход Толстого к примитиву. Вместо сюжетов Толстой дает ученикам пословицы, которые служат как бы канвой для плетения узора, для сцепления подробностей в простой и ясный орнамент. В это время Толстой сам уж мечтает о таких примитивах: „В чи-

сле неосуществимых мечтаний мне всегда представляется ряд не то повестей, не то картин, написанных на пословицы". Переход к намеренному примитиву окончательно утвержден позднее—в трактате „Что такое искусство". Здесь Толстой восстает именно против той „мелочности", тех подробностей, в которых когда-то его так упрекали критики, называя это приемом подражательности. „В словесном искусстве прием подражательности состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни.... Отнимите у лучших романов нашего времени подробности, что же останется?" Его влечет к себе „область народного детского искусства", которая не признавалась достойным предметом искусства: шутки, пословицы, загадки, песни, пляски, детские забавы, подражания. Характерно, что такие примитивы представляются ему гораздо более трудной задачей для искусства, чем поэма в стихах из времен Клеопатры или картина Нерона, сжигающего Рим, или симфония в духе Брамса и Рихарда Штрауса, или опера в духе Вагнера. Толстой резко ощущает невозможность пользоваться традиционно-„поэтичным" материалом: девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей—вот перечисляемые им шаблоны, которые считаются поэтичными, потому что „чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений". Не удивительно, что романам Зола, Бурже, Гюисманса „с самыми задирающими сюжетами" он противопоставляет рассказ из детского журнала о том, как наседка с цыплятами раскидала белую муку, приготовленную бедной вдовой для куличей, и как утешает" она детей пословицей „черный хле-

шубка—калачу дедушка". Более того—„Гамлету в исполнении Росси он противопоставляет описание театра у вогулов, где вся пьеса состоит из погони охотника за оленями.

Толстым обозначен кризис русской художественной прозы. Недаром после него наступает новый расцвет поэзии, где девы, лунный свет, грозы, море, цветы и соловьи подверглись новой поэтизации. Толстой—разрушитель и завершитель. Но не к нему ли вернемся мы в поисках нового, „непоэтичного" искусства?

1920.

О трагедии и трагическом.

I.

Русская трагедия—проблема еще не разрешенная. Но кажется, что мы все ближе и ближе подходим к ней. Кажется, что ближайшее будущее принадлежит не роману и не лирике, а драматургии. Интимные, „семейные" формы утеряли свою силу. Есть потребность в больших формах, в громком голосе, в мощных словах. Пока что трагедия приютилась в кинематографе и стала „авантюрной". Сложные сюжетные схемы молчаливо развертываются перед молчаливым зрителем. Но наступит время—и этот же зритель захочет с л о в а. Есть интересные признаки, что эта будущая русская трагедия будет опираться не на Ибсена, который стал вдруг совсем чужим у нас, и даже не на Шекспира, который слишком канонизирован нашим старым театром, а на высокую классическую трагедию в духе Шиллера или французов XVII века. Уже намечается путь к преодолению школьных представлений об этой „ложно-классической" трагедии. Ложны эти представления, а не трагедия.

Мы иногда удивительно любим косность. Повторяем одно и то же с каким-то упоением упорства. Канонизация нигде не обладает такой силой сопротивления, как в истории литературы. Тут она часто доходит до гипноза. Одна и та же мертвая схема живет и сто и двести лет, пока ее не

расшатает какой-нибудь буйный журналист. В XVIII веке Буало сказал: „Но вот пришел Малерб"—и все историки литературы покорились этой формуле, беспощадно отбрасывая всех других французских лириков XVII века, среди которых есть такие замечательные поэты, как Теофиль и Сент-Аман. У нас их имена вовсе неизвестны, тогда как имя Малерба знают, пожалуй, даже некоторые гимназисты. Если бы не смелый и парадоксальный Теофиль Готье, давший в своей книге „Les grotesques" (1841 г.) превосходные портреты этих двух поэтов, французы тоже не знали бы их и считали бы по-прежнему, что когда „пришел Малерб"— вся остальная поэзия потеряла голос.

Но вернемся к трагедии. В лирике последнего времени были признаки того, что она постепенно превращается в монолог высокого стиля, в громкую оду. Рядом с интимным, камерным стилем Анны Ахматовой и ее школы—возвышенный тон Мандельштамовской „Федры" и его од, где „гласных долгота — единственная мера" и где намечен путь к высокой трагедии. В противовес вычурно-отделанному и омертвевшему стиху символистов — бурлескный стиль Маяковского, откуда путь — к комедии, которой, в сущности, тоже еще не знает русская сцена. В самом деле, не предстоит ли нам повторить в новом виде то, что пережито было французской лирикой и театром в XVII веке? Не суждено ли создать высокую условную трагедию и комедию-бурлеск?

Все эти пророчества и вопросы — для того, чтобы иметь право говорить о трагедии и о Шиллере. Читатель любит мотивировку, хотя бы она была и парадоксальна. Прав ли я — не знаю. Но теперь понятно, почему хочется говорить именно об этом.

Проблема трагического в искусстве — одна из самых сложных. Ее можно, конечно, всячески офилософствовать, но

не станет от этого яснее художественный смысл этого явления. „Страх и сострадание"—да не смешно ли, не дико ли собирать зрителей в зал и целый вечер играть перед ними роли для того, чтобы они страшились и сострадали? Да не довольно ли этих чувств в самой жизни? Театральные слезы—не самый ли низкий это род слез? И зачем они искусству? Неужели только для тех зрителей, которые не умеют сострадать в жизни? Неужели только—в качестве физиологического восполнения искусственным путем того, в чем им отказано природой?

Вопросы эти возникают особенно в моменты созидания трагических форм. Об этом много думал и писал Шиллер. Цель искусства для него—особого рода наслаждение. Но какое же наслаждение может дать трагедия, изображающая страдание и гибель человека? Да еще так, что именно мучительные аффекты оказываются необходимыми? Ответа Шиллер искал в эстетике Канта. Но от философии к конкретному искусству—путь большой, и рассуждения о целесообразности и нецелесообразности, уместные и необходимые в философии, мало помогают в искусстве. Выведенное Шиллером определение трагедии почти повторяет Аристотеля, но в нем есть интересное отступление: „трагическим называется то искусство, которое главной своей целью полагает наслаждение состраданием". Нет страха, и притом—не просто сострадание, а наслаждение им. Не противоречие ли это? Не игра ли слов?

Всякое человеческое чувство может стать материалом для художественных построений, как и всякая идея, всякие представления. Страдание в трагедии должно быть сильным—Шиллер особенно заботится о том, чтобы впечатление от него не ослаблялось наивными приемами введения в пьесу злодея, жертвой которого падает герой (Франц в „Разбой-

никах", что и осуждает сам Шиллер), или личной виной гибнущего. Но, говорит Шиллер, страдание не должно достигать степени действительного аффекта, потому что тогда чувственная сторона начинает пересиливать, и сострадание может возрасти до степени неприятного, тяжелого чувства. Чувственный элемент трагедии надо „ввести в свойственные ему пределы" Значит—действительно не просто чувство сострадания, а наслаждение им. Но не надо ли, чтобы уничтожить кажущееся противоречие, сделать одно дополнение? Наслаждение не состраданием самим по себе, а той формой, в которой оно является у зрителя трагедии. Не будет ли правильно сказать, что трагическое искусство материалом построения берет страдание, которое формируется так, чтобы вызываемое им сострадание доставляло художественную радость?

Мысль Шиллера была, повидимому, именно такова: „Наиболее совершенной будет трагедия (пишет он в статье „О трагическом искусстве"), в которой сострадание явится последствием не столько содержания, сколько удачного применения трагической формы". И еще: „Настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание. И тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, соблазнительнее и внушительнее содержание само по себе, чем более он со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться ему". („О наивной и сентиментальной поэзии"). Иначе говоря—играть с чувством сострадания так, чтобы вместе с тем его не было. Опять парадокс? Опять игра слов?

Нет. В искусстве так всегда. Плачущий зритель трагедии—ужасный приговор для художника. Художнику важно

суметь вызвать в зрителе особую форму сострадания; для зрителя это сострадание окажется тогда материалом его художественного наслаждения. Он будет с радостью и удовлетворением следить за развертыванием этого чувства, как если бы он его действительно переживал. Тогда последний вздох погибшего на подмостках героя вызовет у него не слезы, а аплодисменты. „Торжество искусства" — всегда в своего рода обмане: зритель призывается как бы к состраданию, а на самом деле художник ведет его к наслаждению; зритель приглашается воспринимать „содержание", а на самом деле содержание „уничтожается" (именно уничтожается, а не „гармонирует", как любят говорить в учебниках!) формой. Зритель начинает следить не столько за самым страданием героя, сколько за процессом его развития и построения, за мотивировкой — сострадание становится тогда не душевным, индивидуальным его переживанием, не эмоцией, а лишь общим представлением, которое он держит в руках одновременно с биноклем. Он — уже не собственник этого чувства, а лишь временно пользующийся им для других целей арендатор. Зрителю важно видеть, что трагедия умеет вызвать чувство сострадания — в этой форме оно делается для него новым, непохожим на настоящее. Поэтому он ждет от художника не этого чувства самого по себе, а особых приемов, которыми оно вызывается. Чем тоньше и оригинальнее эти приемы, тем сильнее художественное впечатление. Чем более скрыты они, тем блистательнее обман — торжество искусства: „L'art est de cacher l'art". Искусство — „бесконечный лабиринт сцеплений", по выражению Л. Толстого. Сострадание служит входом в лабиринт трагедии, но совсем не Ариадниной нитью.

Я останавливаю поток утверждений и возвращаюсь к Шиллеру. От теории он переходит к практике и ищет пу-

тей для создания новой трагедии, непохожей на ранние его вещи—„Разбойники“ и „Дон Карлос“. Вместо юношеской пылкости и увлечения отдельными фигурами — „бескорыстная любовь художника“ (reine Liebe des Künstlers). Вместо злодея или ошибки—мотивировка извне, „стечением обстоятельств“ (Zwang der Umstände), фатальной необходимостью. „Сид“ Корнеля кажется ему „с точки зрения интриги образцовым произведением трагического искусства“, тогда как в „Короле Лире“ нашему состраданию вредит допущенное Лиром легкомыслие, служащее завязкой и мотивировкой. В греческой трагедии его заинтересовывают идеальные маски—„с такими характерами гораздо удобнее обращаться в трагедии, они быстрее выставляются, и черты их постояннее и устойчивее.

Таков его путь к Валленштейну. Каковы же приемы?

II.

Мы очень любим почему-то „психологии“ и „характеристики“. Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы „изобразить“ психологию или характер. Ломаем голову над вопросом о Гамлете — „хотел ли“ Шекспир изобразить в нем медлительность или что-нибудь другое? На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим „Гамлета“, чтобы изучить психологию—к этим словам и разговорам нас приучили скучные книги и статьи. А мы косны—чувствуем одно, а говорим другое. В трагедиях Софокла нет никакой психологии—тогда об этом и не думали. Пока Шиллера интересовала историческая личность Валленштейна сама по себе, он никак не мог сделать трагедии: психология не помогала—не было качеств траги-

ческой формы (Qualification zur Tragödie). Только когда он заметил, что в греческой трагедии фигурируют идеальные маски—работа стала налаживаться: „с такими характерами гораздо удобнее обращаться в трагедии, они быстрее выставляются, и черты их постояннее и устойчивее". И вот исторический Валленштейн начинает облекаться в трагическую маску, а вокруг него является целый ряд других масок.

Надо, чтобы он был героичен—история дает материал. Надо, чтобы он страдал—Шиллер окружает его врагами, друзьями, семьей. Надо, чтобы он погиб—в этом главный вопрос. Вся трагедия должна быть мотивировкой гибели.

Трагедия должна возбуждать наслаждение состраданием. Если герой гибнет просто по собственной вине, так что гибель его получает смысл заслуженного наказания—сострадание, а вместе с ним и наслаждение ослабляется: „жестокий" зритель требует (и он прав) невинных жертв. Шекспиру пришлось сделать Лира старцем и призвать на помощь небесные бури, чтобы заставить зрителя забыть о неразумном его решении. Иначе насмешливое „сам виноват" сразу превратило бы трагедию в комедию. Но писать трагедию без всякой вины—значит вернуться к античному Року, который был так удобен для древних в качестве мотивировки. Шиллер пробует другой путь: сделать Валленштейна виноватым только в глазах окружающих его на сцене лиц—его измена не возбуждает в зрителе никаких упреков, а вместе с тем служит мотивом для трагического конфликта. Он прав в своей неправоте, как давно указывал Карл Вердер („Das Recht des Helden in seinem Unrecht") в книге о „Валленштейне". Позже Шиллер не довольствуется и этим—стремление построить трагедию на стечении внешних обстоятельств (Zwang der Umstände) неизбежно приводит его к античным формам („Мессинская Невеста")

Но в „Валленштейне“ есть еще другой прием. Валленштейн служит, в свою очередь, мотивировкой для гибели Макса и Тэклы, уже решительно ни в чем неповинных идиллических фигур. Недаром Шиллер так ценил этот внедренный в трагедию эпизод. Получилась трагедия с двумя центрами, с двумя героями, причем местами побочная тема почти преобладает над главной, но тем самым, в два приема, удается достигнуть того, что Шиллер считает необходимым— погубить без помощи какой бы то ни было вины или ошибки и не прибегая вместе с тем к помощи злодея (как Франц в „Разбойниках“), что сам он считает наивным. Дальше, в „Марии Стюарт“, в „Орлеанской Деве“ и в „Мессинской Невесте“, он каждый раз бьется над разрешением этой основной трагической проблемы — здесь он решает ее путем сплетения двух трагедий так, что одна служит мотивировкой для другой.

Но это далеко не все. Чтобы в полной мере развернуть трагический сюжет, чтобы „формою уничтожить содержание“ и сделать сострадание последствием удачного применения трагической формы, надо трагедию задерживать, тормозить—надо, по выражению самого Шиллера „затягивать пытку чувств“. Приемы затягивания, задержания (общий закон поэтического искусства) могут быть разные, но они должны быть мотивированы и притом, по возможности, скрыты, чтобы „обмануть“ зрителя. В „Разбойниках“ это задержание достигается путем разного рода внешних комбинаций—письмо Франца, неузнавание Карла Амалией и т. д. Приемы наивные, которых зрелый Шиллер избегает. В „Валленштейне“ он действует иначе, отчасти следуя Шекспиру: прием задержания уводится внутрь—в личность Валленштейна и прикрывается как бы его психологией. Валленштейн делается медлительным, как и Гам-

лет, и на понуждения своих генералов отвечает: „Час не настал еще“. Прием скрыт—зритель „обманут“, а в этом обмане—торжество искусства: „l'art est de cacher l'art“. Зрителю *кажется*, что перед ним—личность, характером которой естественно задерживается трагедия.

На самом деле—не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот—*потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задерживать*, а задержание это скрыть. То же самое—и в „Гамлете“. Недаром существуют прямо противоположные толкования Гамлета, как личности—и все по своему правы, потому что все одинаково ошибаются. Как Гамлет, так и Валленштейн, даны в двух необходимых для разработки трагической формы аспектах—как сила движущая и как сила задерживающая. Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме—нечто вроде танца с движениями сложными. С психологической точки зрения—почти протворечие. Давид Штраус говорит о Валленштейне: „Он Макбет и Гамлет одновременно“. Отто Людвиг, враг Шиллера, смеется: „В речах временами Макбет или Кориолан, в действии или, вернее, в бездействии Гамлет. Действие совершенно в духе Гамлета: человек, который должен сделать что-то и не может, и наконец делает это под угрозой наказания“. Совершенно верно—потому что психология служит только мотивировкой: герой *кажется* личностью, а на самом деле—он маска.

Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом—мотивировка движения и задержания. Шиллер делает Валленштейна изменником почти против его воли, чтобы создать движение трагедии, и вводит астрологический элемент, которым мотивируется задержание. Таким способом достигается „искусное ведение действия“—искусное

в том смысле, что сострадание зрителя является последствием не событий самих по себе, а их сцепления и переплетения, между тем как механизм этих приемов скрыт глубоко в материале. Сострадание становится ф о р м а л ь н ы м—не „переживанием“, не „эмоцией“, а созерцанием.

Наконец — еще об одном. Особенность драматической формы в том, что рассказчик, „медиум“, знающий до конца ход событий, отсутствует—драма развертывается и слаживается как бы самопроизвольно. Зритель оказывается в положении наблюдателя, который знает больше, чем каждое действующее лицо в отдельности. Шиллер пользуется этой особенностью, развивая трагедию в двух планах: Валленштейн и Пикколомини. Идет непрерывная игра с этой привилегией зрителя: только что намечается путь к развязке, вдруг действие уходит в сторону, зритель на некоторое время остается в недоумении, в состоянии угадывания, чтобы потом вдвойне насладиться своим положением всезнающего наблюдателя. Эта же двухпланность дает возможность насытить отдельные моменты трагедии особой напряженностью, когда слова героя значат для зрителя больше, чем для произносящего их—своего рода прием иносказания, который имеет иногда характер трагической иронии.

Валленштейн перед гибелью говорит Гордону:

Спокойной ночи, Гордон,
Я думаю, что долго буду спать;
Все эти дни тревог мне было много,—
Так слишком рано не буди меня.

Зритель знает, что Валленштейн должен сейчас погибнуть, и слышит в этих словах другое. Он—почти соучастник заговора: торжество искусства в том, что он спокойно сидит в кресле и смотрит в бинокль, н а с л а ж д а я с ь с о с т р а-

д а н и е м. Это потому, что формой уничтожено содержание. Сострадание использовано, как одна из форм восприятия. Оно вынуто из души и поставлено перед зрителем—сквозь него он следит за развертывающимся лабиринтом художественных сцеплений.

1919.

Трагедии Шиллера в свете его теории трагического.

I.

ТЕОРИЯ ТРАГИЧЕСКОГО

1. Основные законы.

Всякая трагедия строится на понятии страдания и несчастья. Художник необходимо должен так или иначе мотивировать несчастье. Это значит—либо извлекать его из душевных особенностей личности и, тем самым, делать ее более или менее виновной в своем несчастье, либо низвергать несчастье на плечи героя извне, как враждебную и неукротимую силу, с которой надо бороться. Фолькельт (в книге „Aesthetik des Tragischen") формулирует эти два пути трагедии так: трагическое простого несчастья и трагическое заслуженного несчастья.

Таким образом, теоретику трагического приходится столкнуться с вопросом о человеческом страдании и его смысле— ведь здесь основания для трагической мотивировки. Если страдание рождается самой природой человека, составляет его сущность, является изнутри, то трагедия становится психологической, потому что должна развернуть перед нами всю картину этого страдания и внутренней борьбы героя.

В этом случае неизбежно вводится вина, и конец получает смысл наказания, хотя бы оно тоже приходило изнутри, а не извне. Для теоретика, так понимающего смысл трагедии, главными пружинами ее движения будут—вина и наказание. Но возможно и иное построение—если страдание понимается как насилие, как результат действия внешних сил, нарушающих естественное стремление человека к счастью. В такой трагедии, метафизической, вина оказывается не только лишней, но даже искажающей основное задание. Теоретик такой школы должен ценить в трагедии не само страдание, а борьбу с ним, сопротивление ему, как внешней силе. Его не должна привлекать чисто-психологическая обработка сюжета. Нет вины—значит и не наказание есть конец трагедии. Если страдание низвергается извне, то трагическое будет в изображении борьбы с ним. Пусть она закончится гибелью—это не наказание. Достаточно, что герой встретил гибель мужественно, сопротивляясь до конца.

Мы видим, что трагедия непосредственно соприкасается с элементами религиозного и этического порядка. Не потому ли она являлась только в периоды больших подъемов народной жизни, когда история особенно взывает к созданию крупных, многообъемлющих форм? Вопрос о судьбах истории, в моменты ее напряжения, приводит к вопросу о судьбах человека и его страданиях. Античная трагедия, Шекспир и французская классическая трагедия сказали свое слово. Перед Шиллером открывалась грандиозная задача—сказать новое слово в этой области.

К этой задаче он подошел с полным сознанием ее серьезности—об этом свидетельствует ряд его теоретических работ о трагическом. Штудирование Канта не только не отвлекло его в сторону, но наоборот—из этих занятий он извлек все нужное для того, чтобы возможно точнее

и глубже обосновать смысл и направление своего трагедийного творчества. И конечно—прежде всего встал вопрос о смысле человеческого страдания и изображения его на театре. Этот вопрос составляет внутреннюю основу двух его смежных статей—„О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами“, и „О трагическом искусстве“ (1791—92 г.г.). Если цель искусства—наслаждение, а не нравственность (а такова обще-эстетическая основа воззрений Шиллера), то какое наслаждение может дать трагедия, изображающая страдание человека? Тут Шиллеру помог Кант. „Всеобщий источник всякого, в том числе и чувственного, наслаждения есть целесообразность... Наслаждение свободно, когда мы имеем представление целесообразности, и приятное ощущение сопровождает представление“. На этом Кантовском понятии целесообразности построена вся первая статья. Рассуждение идет путем не эмпирическим, а априорным, местами пользуясь методом, очень напоминающим трансцендентальный метод Канта.

Но этому все таки как будто противоречит трагедия—потому что какова же целесообразность страдания, если „цель природы по отношению к человеку есть счастье“? Шиллер, в полном логическом соответствии с основной посылкой, формулирует: трагедия „возбуждает удовольствие при посредстве неудовольствия“; а так как удовольствие (Lust) есть результат целесообразности, страдание же есть следствие нецелесообразности, то значит—трагедия дает „ощущение целесообразности, предполагающей нецелесообразность“. Страдание не целесообразно, повторяет он свою прежнюю мысль, именно потому, что „человек, по существу не предназначенный к страданию, все же страдает, и эта нецелесообразность доставляет нам боль“. Уже из этих слов можно видеть, что трагедийное творчество Шиллера должно быть иным, чем

было до него. И вместе с тем видна сложность и трудность поставленной им себе задачи. В самом деле—как можно писать трагедию, оставаясь в убеждении, что „человек по существу не предназначен к страданию“? Чем же тогда мотивировать это страдание?

Ответом служит новая формула, которая является зародышем многих последующих выводов: „Целесообразность природы (Naturzweckmässigkeit) все еще довольно проблематична, нравственная же целесообразность для нас несомненна“. Познается она лишь в борьбе: „вся мощь нравственного закона проявляется во всей полноте лишь тогда, когда он предстает перед нами в борьбе со всеми другими силами природы, и все они, перед лицом его, теряют свою власть над человеческим сердцем“. В числе этих сил природы Шиллером поставлена и судьба. Что скрывается здесь под словом „судьба?“ Паллеске думает, что—„нравственная необходимость“. Но ведь Шиллер противопоставляет здесь нравственную целесообразность нецелесообразности природы, силу нравственного закона—силам природы, к которым относит ощущения, побуждения, чувствования, страсти. Надо думать, что под „судьбой“ здесь разумеются тоже внешние силы—особенно смерть, как высшая нецелесообразность с точки зрения Шиллера (что он и говорит в статье „О возвышенном“).

Таким рассуждением Шиллер оправдывает необходимость „смешанных ощущений“ в трагедии—„лишь противодействие делает силу очевидной“. Отсюда выводится общее определение трагедии—она „охватывает всевозможные случаи, в которых какая бы то ни было целесообразность природы приносится в жертву нравственной целесообразности, или одна нравственная целесообразность—другой, высшей“. Результат трагедии—„радость, возбуждаемая в нас гармонией в царстве

свободы", которая „бесконечно сильнее, чем неприятное чувство, вызываемое всеми противоречиями мира природы".

Здесь ясно противопоставлены, как чуждые и враждебные области,—мир природы и царство свободы. Именно поэтому свободу, о которой говорит Шиллер, никак нельзя понимать в смысле „свободы воли". Свобода воли может быть обоснована только в такой религиозно-философской системе, где природа не противопоставляется человеку, как царство противоречий и нецелесообразности—царству гармонии и целесообразности. Надо помнить промелькнувшую у Шиллера фразу о том, что „целесообразность природы все еще довольно проблематична". Такой дуализм не может признать свободы воли—и потому „свобода" у Шиллера означает свободу силы самой по себе, а не свободу поступка,—свободу потенциальной мощи, которая на высшей своей ступени должна приводить к бездействию, покоящемуся на сознании абсолютной силы. Эта сила, по природе своей, пассивна—поэтому она обнаруживается не в том или другом действии, а лишь в сопротивлении насилию. Недаром Шиллер кладет в основу трагической завязки противодействие, которое „делает силу очевидной". Свобода воли ведет к вине и к наказанию—это чуждый Шиллеру тип трагедии. Свобода силы ведет к сопротивлению, хотя бы оно кончалось гибелью—такова теоретическая схема его трагедий. Дальше мы увидим, что принцип силы выставляется с еще большей определенностью и обосновывается эстетически в статье „О патетическом".

Остается невыясненным еще один основной вопрос. Почему в трагедии оказываются необходимыми именно мучительные аффекты? „Почему, говоря словами Шиллера, в предметах сострадания наиболее привлекательно именно самое страдание, самая боль"? В первой статье страдание было истолковано

с чисто-философской точки зрения, как результат нецелесообразности природы. Но каково же эстетическое его значение—на что рассчитывает автор, когда изображает страдание на сцене? „Почему, говорит Шиллер, степень наслаждения сочувствием страданию определяется именно размерами этого страдания“? Ответ—в духе Кантовского метода: „действие на наш чувственный мир есть условие возбуждения той силы души, деятельность которой является источником этого наслаждения мучительным сочувствием“. Эта сила—разум. Аффект скорби приводит душу в такое состояние, при котором пробуждается деятельность разума. Сострадание и есть источник этой деятельности. Поэтому „трагическим называется то искусство, которое главной своей целью полагает наслаждение состраданием“.

Характерно, что Шиллер говорит здесь только о сострадании и не упоминает о страхе. В самом деле, для чувства страха в его теории, собственно, не остается места. Нет понятия вины (ибо нет понятия свободы воли), нет понятия наказания—откуда же быть страху? Страдание мотивируется извне, все действие строится на сопротивлении нецелесообразности природы—этими средствами может быть вызвано, конечно, только сострадание.

Итак, всякая трагедия, по мысли Шиллера, должна строиться на взаимоотношении между двумя представлениями—целесообразности и нецелесообразности. Зритель все время колеблется между чувствами удовольствия и неудовольствия—от автора зависит, очевидно, направить пьесу так, чтобы в итоге получилась высшая степень сострадания. Этот принцип становится у Шиллера принципом классификации трагедий, чрезвычайно для него характерной. Если основа трагического действия—страдание, несчастье, то причина его может быть различно мотивирована. От этой мотивировки

зависит степень сострадания—потому она может служить principium divisionis. Кто-нибудь должен быть всегда повинен в несчастье. Шиллер различает две главных возможности: 1) виновата сама жертва или злая воля ее врага; 2) виноваты внешние обстоятельства. В первом случае наше сострадание ослабляется раздражением, потому что несчастный „гибнет по собственной и непростительной вине, или по слабости рассудка и по малодушию не сумел избегнуть гибели, хотя мог это сделать“. В пример Шиллер приводит трагедию Кронека „Олинт и Софрония“ и Шекспировского „Короля Лира“. Допущенное Лиром легкомыслие, с точки зрения Шиллера, вредит нашему состраданию. Характерно, что во всей этой трагедии он обращает внимание именно на ее завязку и рассматривает ее не с точки зрения индивидуальной трагедии Лира, где это легкомыслие можно считать внутренне-обоснованным, но с точки зрения отвлеченных законов трагедии вообще: завязка не должна основываться на вине или ошибке.

Раздражение является и тогда, когда „виновник несчастья, жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, возбуждает в нас отвращение“. Осуждая свою собственную прежнюю неумелость построить трагедию без злодея, Шиллер говорит: „Неумение трагического поэта обойтись без злодея, или необходимость измерять величие страдания размерами злодейства неизменно отражается на совершенстве его творения. Подтверждение этой мысли—Яго и лэди Макбет у Шекспира, Клеопатра в „Родегюне“, Франц Моор в „Разбойниках“. Осуждая такого рода мотивировку, Шиллер непосредственно переходит к иным возможностям: „Поэт, ясно представляющий себе свою выгоду, никогда не сделает несчастье результатом злой воли, сознательно его вызвавшей, а тем менее—следствием неразумия, но

непременно представит его следствием стечения обстоятельств (Zwang der Umstände). Если причины несчастья не в явлениях нравственного порядка, но во внешних обстоятельствах, не обладающих волею и не подчиненных воле, то сострадание чище и по крайней мере не ослабляется представлением нравственной нецелесообразности".

При такой мотивировке могут быть тоже различные комбинации. В самом элементарном своем виде такая мотивировка, освобождаясь от нравственной нецелесообразности, сохраняет нецелесообразность природы, которая настолько выдвигается на первое место, что может помешать чувству сострадания. Поэтому Шиллер ищет такой комбинации, при которой сострадание само по себе настолько сильно, что сознание нецелесообразности природы отходит на второй план. Это возможно, например, в том случае, говорит Шиллер, когда предметом сострадания „оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли". Таким образом, виновными остаются внешние обстоятельства, но непосредственной, ближайшей причиной является уже определенный человек— этим сострадание увеличивается. Шиллер приводит в пример „Ифигению" Гёте—царь Тавриды „не только ни на минуту не теряет нашего уважения, но в конце концов заставляет нас полюбить его".

В пределах такой же мотивировки может быть, наконец, такая комбинация, при которой „причина несчастья не только не противоречит нравственности, но именно нравственностью создана". И оставаясь теоретиком, рассматривающим трагедии только с точки зрения построения завязки, Шиллер приводит

в пример положение Химены и Родрига в „Сиде“ Корнеля— „с точки зрения интриги образцовом произведении трагического искусства“. Дальше мы будем иметь случай видеть, с каким негодованием говорит Шиллер в письмах о трагическом искусстве Корнеля, но здесь он остается аналитиком и готов поставить „Сида“ выше „Короля Лира“.

Однако и при такой комбинации, как в „Сиде“, остается „невозможность примирить идею несчастья с бесспорнейшим правом на блаженство“—повторяет Шиллер свое основное положение. „Как ни отрадно“, продолжает он, „что наше недовольство такой дисгармонией обращено не на нравственное существо, но на явление безразличное—на необходимость, все же однако унизительна и оскорбительна слепая покорность судьбе для духа свободного, самоопределяемого“ Вот—высший пункт первоначальной Шиллеровой теории. В самом деле, строгое проведение нецелесообразности природы (а мы видели, что Шиллер, действительно, сомневается в ее целесообразности) приводит к странному для „царства свободы“ положению. Как бы то ни было—дух падает жертвой слепой нецелесообразности. Шиллер чувствует, что такая теория неизбежно поставит его лицом к лицу с античной трагедией, и он спешит выйти из этого тупика. Для этого он определяет недостаток греческой драмы и, в противовес ей, указывает на возможность высшего, еще никогда не осуществленного типа трагедии, в которой и это противоречие духа и природы будет устранено. Даже в совершеннейших творениях греческой драмы, говорит Шиллер, „в конце концов.... прибегают к необходимости, и наш разум, требующий разумности, останавливается в заключение перед нераспутанным узлом. Но на высшей и последней ступени, до которой подымается нравственно развитой человек и до которой может возвыситься трагическое искусство, разре-

шается и это противоречие, а вместе с ним исчезает и всякая тень неудовольствия. Это бывает в том случае, когда улетучивается и это чувство недовольства судьбой, растворяясь в чувстве или, лучше сказать, в ясном сознании телеологической гармонии мира (einer teleologischen Verknüpfung der Dinge), возвышенного порядка, благостной Воли. Тогда к нашему наслаждению нравственной гармонией присоединяется сладостное сознание совершеннейшей целесообразности в великом целом природы, и кажущееся нарушение ее, возбудившее в отдельном случае нашу грусть, становится для нашего разума побуждением искать оправдания этому обособленному случаю в общих законах и разрешать этот отдельно прозвучавший диссонанс в великой гармонии целого. До этих чистых высот трагической скорби греческое искусство никогда не возвышалось, ибо ни народная религия, ни даже философия греков не дошли до этого мировоззрения. Новому искусству, на долю которого выпало получать более возвышенный материал из рук более высокой философии, суждено привести в исполнение и это высшее требование, и, таким образом, дать полное выражение нравственному значению искусства".

Итак, перед взорами Шиллера-теоретика открывается новая и последняя по высоте ступень трагического искусства. Правда, он видит ее еще только отвлеченно. И в самом деле, такой тип трагедии, в котором разрешаются все противоречия, стоит уже на границе идиллии. Конец такой трагедии должен быть, во всяком случае, идиллическим, ибо диссонанс должен разрешиться в великой гармонии целого. Но этот неожиданный патетический скачек от трагедии к идиллии—совершенно в духе Шиллера. Фолькельт указывает на „моральный оптимизм" Шиллера в его воззрениях на трагедию. Действительно, моральная природа непогрешима — здесь царит полная

целесообразность. Вся тяжесть человеческого несчастья ложится на природу внешнюю. Иначе говоря—трагедия, по теории Шиллера, должна быть трансцендентной, а не имманентной. За нею скрывается идиллическое представление о непогрешимости человеческой природы и о бесспорном праве человека на блаженство. Христианского представления о страдании у Шиллера нет—именно потому его увлекает греческая мифология, дающая материал для создания светлой, безмятежной, не омраченной грехом и страданием идиллии. 30 ноября 1795 года Шиллер пишет Вильгельму Гумбольдту (в пору работы над трактатом „О наивной и сентиментальной поэзии"): „Обручение Геркулеса с Гебой было бы содержанием моей идиллии... Подумайте, милый друг, какое это было бы наслаждение—погасить в поэтическом изображении все смертное, никаких теней, никаких границ, ничего из всего этого. У меня просто кружится голова, когда я думаю о такой задаче—о возможности ее исполнения. Представить сцену на Олимпе—что за высшее наслаждение!"

Такова градация трагического искусства по теории Шиллера, и таков его идеал. Оставляя этот идеал пока в стороне, Шиллер продолжает анализ основных законов трагического искусства. Страдание не должно достигать степени действительного аффекта—тогда чувственный элемент начинает пересиливать, и сострадание может возрасти до степени неприятного чувства. Чувственный элемент трагедии надо „ввести в свойственные ему пределы" и сделать его „опорой сверхчувственных нравственных идей, при помощи которых подавленный разум выпрямляется, точно на каких-то духовных подпорках, и возносится над темною мглою чувств в область света. Этим объясняется, продолжает Шиллер, почему имели такую привлекательность для

всех образованных народов общие истины или моральные афоризмы, вкрапленные у места в драматический диалог, и почему уже греки доводили это почти до излишества". Тут—уже намек на роль хора в трагедии, как Шиллер и истолковал потом его в предисловии к „Мессинской Невесте".

В связи со всем анализом трагедия определяется Шиллером так же, как и в предыдущей статье: „поэтическое воспроизведение замкнутого цикла событий, изображающее перед нами людей в состоянии страдания и имеющее целью возбудить в нас сострадание". Правда, высший тип трагедии, пожалуй, не подойдет под это определение, но это остается идеалом. Одно из главных конкретных правил, которые Шиллер дает трагическому поэту, заключается в том, что он „должен затягивать пытку чувств" (muss der tragische Künstler die Martern der Sinnlichkeit verlängern). Отсюда выводится конечное правило, особенно интересное в освещении обще-эстетическом: „Наиболее совершенной будет трагедия, в которой сострадание явится последствием не столько содержания, сколько удачного применения трагической формы". Вспомним то, что Шиллер говорит по вопросу о форме в трактате „О наивной и сентиментальной поэзии": „настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание. И тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, соблазнительнее и внушительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию".

Эти животрепещущие и для нас еще слова должны напомнить нам о том, что перед Шиллером, кроме общефилософского истолкования трагедии, стояла задача эстетического ее обоснования. И то, и другое получает свое дальнейшее

развитие в следующих статьях—„О патетическом“ и „О возвышенном“.

2. Метафизика и эстетика трагического.

Итак, два основных закона трагического искусства окончательно утверждены Шиллером: первый—изображение страждущей натуры, второй—изображение нравственного сопротивления страданию. Трагический писатель должен взвалить на своего героя „полный груз страдания“. Это необходимо прежде всего для того, чтобы мы признали трагического героя за „существо чувствующее“. Шиллер приводит здесь в пример греческих трагиков: „Грек никогда не стыдится изображать человеческую природу, как она есть... Герои воспринимают все страдания человечества точно так же, как и остальные люди, героями делает их именно то обстоятельство, что они чувствуют страдание сильно и глубоко, но в то же время никогда не позволяют ему одерживать над ними победу“. Изображение аффекта само по себе „не имело бы никакого значения в эстетическом смысле“, потому что „все, что принадлежит только к чувственной стороне человеческой натуры, не достойно художественного изображения... Искусство должно веселить дух и угождать свободе... Патетическое эстетично лишь настолько, насколько оно возвышенно“. Статья „О патетическом“ [1]) развивает, таким образом, основные положения первых двух статей и окончательно формулирует: „не страдание само по себе, а исключительно сопротивление страданию патетично и достойно художественного изображения“. И еще раз: „Сквозь всякую свободу духа должен всегда просвечивать страдающий человек, сквозь

---

[1]) 1793 г.

всякое страдание человеческой натуры — самостоятельный или способный к самостоятельности дух".

Но этим разрешена и обоснована еще не вся эстетика трагического. В самом деле, установленные Шиллером основные законы как будто требуют, чтобы герой трагедии был всегда добродетелен в полной мере, иначе говоря—чтобы законы трагического искусства совпадали с законами нравственности. Чтобы освободиться от этой необходимости. стесняющей эстетическую свободу художника, Шиллер указывает на различие между „возвышенным настроения" (das Erhabene der Fassung) и „возвышенным действия" (das Erhabene der Handlung). Этим обосновывается разница между нравственно-великой личностью и эстетически-великим предметом. Трагическое искусство вовсе не должно стремиться к изображению нравственно-великой личности—герой вовсе не должен совершать перед глазами зрителя исключительно добродетельные поступки. „Один и тот же предмет, говорит Шиллер, может не нравиться нам с нравственной точки зрения и представляться весьма привлекательным в отношении эстетическом..... Становясь годным эстетически, предмет не делается через это удовлетворяющим нравственно, и наоборот".

В первых своих статьях Шиллер не останавливался на этом вопросе—принцип нравственной целесообразности был настолько выдвинут на первый план, что роль разума казалась главенствующей. А разум, конечно, исходит из общих законов и потому требует их исполнения. Теперь точка зрения Шиллера сильно меняется, потому что он ясно ставит вопрос о разнице между областью морали и областью эстетики. Вопрос этот возникал уже в первой статье, когда Шиллер утверждал, что цель искусства—не нравственность сама по себе, а наслаждение. Но толкование трагического, как взаимо-

отношения между двумя целесообразностями, заслонило этот вопрос—и только теперь он ставится заново во всей своей остроте. Оказалось, что нравственная оценка не только не совпадает с эстетической, но часто ей противоположна. Разум может только одобрять или не одобрять, между тем как воображение действует совершенно иначе. Нравственная точка зрения не интересуется борьбой мира духовного с миром чувственным—ей важен не процесс борьбы, не сила сопротивления, а факт. Нравственность требует и одобряет, потому что она исходит из абсолютного закона. Поэтому, говорит Шиллер, „до тех пор, пока мы судим о поступке с нравственной точки зрения и ставим его в отношение к нравственному закону, у нас мало оснований гордиться своей доброй нравственностью; но коль скоро мы принимаем в соображение самую возможность такого поступка и ставим лежащую в основе этого поступка силу духа в отношение к миру явлений, т.-е. коль скоро мы обсуждаем это эстетически—нам позволительно ощущать некоторое довольство собою". Свою мысль Шиллер формулирует, в конце концов, совершенно определенно: „данный объект становится для эстетического употребления тем непригоднее, чем больше подходит он к требованиям нравственным, и когда поэту волей-неволей приходится избрать такой предмет, то ему следует вести изображение так, чтобы не столько указывать нашему разуму на з а к о н ы воли, сколько нашей фантазии—на с п о с о б н о с т ь воли".

С п о с о б н о с т ь в о л и—это и есть тот принцип с и л ы, о котором Шиллер уже говорил, но недостаточно подробно. Теперь он глубже развивает этот принцип, уже не настаивая на принципе целесообразности, как на основном. „Даже из проявлений возвышеннейшей добродетели, пишет Шиллер, поэт может употреблять для с в о и х целей исклю-

чительно то, что в них принадлежит силе. О том или другом направлении силы он не заботится". Исполнение своего нравственного долга другим не может доставлять нам духовного увлечения. „Эстетическая сила, посредством которой действует на нас возвышенное в образе мыслей и в действиях, основывается отнюдь не на желании разума, чтобы хороший поступок был совершен, но на желании воображения, чтобы хороший поступок был возможен т.-е. чтобы никакое ощущение, как бы сильно оно ни было, не было в состоянии подавить свободу духа".

Отсюда делается очень важный для эстетики трагического вывод: поэт вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что „весьма часто для последовательности в зле нужна та же самая мера силы, как для добра". Теперь уже совершенно ясно, что с эстетической точки зрения Шиллера интересует не свобода воли, как нравственной оценки при выборе поступка, а именно свобода силы. К концу статьи его тон становится еще более определенным: „До какой степени в эстетических суждениях для нас более важна сила, чем ее направление, и свобода—более, чем законосообразность, становится очевидным хотя бы из того, что мы охотнее наблюдаем проявление силы и свободы за счет законосообразности, чем соблюдение законосообразности в ущерб силе и свободе. Порочный человек начинает нас интересовать, коль скоро ему приходится рисковать счастьем и жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в которой он остается добродетельным благодаря своему благополучию". Из этих предпосылок делается окончательный вывод, в котором Шиллер значительно отступает от своей прежней точки зрения: „производя оценку

с эстетической точки зрения, заканчивает он статью „О патетическом“, мы интересуемся не нравственностью самою по себе, а свободою, и первая может нравиться нашему воображению единственно настолько, насколько в ней проявляется последняя. Поэтому, очевидно, спутывают границы те, которые в эстетических вещах требуют нравственной целесообразности, и, для расширения области разума, стремятся вытеснить воображение из его законных владений“.

Тем самым, что Шиллер отказывается здесь от принципа нравственной целесообразности, как основы эстетических суждений вообще и трагического искусства в частности, он, очевидно, должен отказаться от прежней своей классификации и от того высшего типа трагедии, о котором он писал в статье „О трагическом искусстве“. И действительно, статья „О возвышенном“ [1]) основана совсем на иной метафизике. Основные законы трагического искусства сохраняются — страдание и сопротивление страданию. Но обоснование их совсем иное, и о принципе нравственной целесообразности нет речи. Шиллер увлечен новой схемой — противопоставлением реалистического и идеалистического путей. Центр тяжести перенесен от разума на волю, и человек провозглашается существом „хотящим“: „der Mensch ist das Wesen, welches will“. Этот новый и очень плодотворный в истории философской мысли принцип (здесь намечен путь к Шопенгауэру и к Ницше—недаром Ницше в „Происхождении трагедии“ соглашается с Шиллером относительно лирики и роли хора в трагедии, цитируя его предисловие к „Мессинской Невесте“ и не принимая теории Шлегеля об „идеальном зрителе“)—этот принцип освобождал Шиллера от стре-

[1]) 1795 г.

мления строить трагедию так, чтобы конец знаменовал собой „телеологическую гармонию мира, возвышенный порядок, благостную Волю“ и чтобы „отдельно прозвучавший диссонанс“ разрешался „в великой гармонии целого“. Теперь Шиллер говорит о прелести хаоса в природе: „Не наслаждается ли наш глаз охотнее дикими потоками и туманными вершинами Шотландии, великой природой Оссиана, не изумляемся ли мы ужасами борьбы и разрушения на Сицилийских нивах более, чем тяжелой победе терпеливой и прямолинейной Голландии над самой упрямой из стихий?“—Более того—Шиллер утверждает здесь, что духу, способному к вдохновению (begeisterungfähig), открывается „в опасной анархии нравственного мира источник совершенно своеобразного наслаждения“. Для читателя, утвердившегося в первоначальных воззрениях Шиллера на отношение между природой и человеком, многие суждения этой статьи могут показаться ошеломляющими, хотя он и будет помнить прежнюю фразу Шиллера о том, что „целесообразность природы все еще довольно проблематична“. Этот намек развивается здесь в целую метафизическую систему, в обосновании которой можно заметить иронию по отношению к собственным недавним взглядам: „Конечно, пишет Шиллер, тот, кто освещает великое домоводство природы тусклым факелом рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы **смелый беспорядок природы превратить в гармонию**,—тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, и в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии... Если же он добровольно откажется от попытки подвести под единство познания этот **незакономерный хаос**, то он в ином отношении достаточно выиграет, по сравнению с тем,

что он в этом отношении теряет. Именно полное отсутствие какой-либо целесообразности в сочетании этого нагромождения явлений, благодаря которому они превышают силы рассудка, долженствующего придерживаться целесообразности, как формы связи, и становятся для него бесполезными—именно это делает их точным символом чистого разума, который усматривает в дикой необузданности природы собственную независимость от природных условий".

Поэтому Шиллер отказывается от всякой телеологии и самую „непонятность" природы решается сделать основанием обсуждения. „Именно то обстоятельство, что природа, взятая во всей своей обширности, насмехается над всяким правилом, которое наш рассудок ей предписывает; что она в своем самовольном и свободном шествии с одинаковым невниманием попирает в прах создания мудрости и случая; что она охватывает в своем гибельном потоке важное и мелочное, благородное и пошлое; что она здесь оберегает муравейник, а там охватывает своими гигантскими объятиями свое прекраснейшее создание—человека и разбивает его; что она в один легкомысленный час расточает самые трудные сбережения и часто целые столетия трудится над нелепой работой; одним словом — это отчуждение природы в целом от правил познания, которым она подчиняется в единичных явлениях, выясняет безусловную невозможность объяснения самой природы законами природы".

К концу статьи тон Шиллера становится совершенно патетическим, и метафизика трагического получает окончательное определение: „Итак, пишет он, отбросим ложно понятую снисходительность и слабый изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между

тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного. Пусть лицом к лицу встанет перед нами злой рок. Наше спасение не в неведении окружающих нас опасностей,—ибо оно должно же когда-нибудь прекратиться,—а только в знакомстве с ними. Это знакомство мы приобретаем благодаря страшному и великолепному зрелищу все сокрушающей и вновь созидающей и вновь сокрушающей смены явлений, то медленно подкапывающей, то быстро нападающей гибели; это знакомство мы приобретаем благодаря патетическим картинам борьбы, которую ведет человечество с судьбою, картинам неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории; подражание им и представляет нашим взорам трагическое искусство".

Вот когда Шиллер дал полный простор своей мысли, и легкий намек на судьбу, который мы отметили вначале, развернулся тут в громадный трагический образ. Принцип целесообразности утерял всякое значение. Вместо этого выдвигается принцип силы, который и дает основание для деления жизненных путей человека на два типа: реалистический и идеалистический. Первый определяется как противопоставление силе силы же; второй—как преодоление самого понятия насилия путем добровольного ему подчинения. (Интересно, что в этих двух типах как будто заложены основания, из которых впоследствии могли развиться такие противоположные учения, как ницшеанство и толстовство.) Однако, материалом для трагедии, понимаемой в духе Шиллера, может, повидимому, служить только первый путь, так как уничтожение понятия насилия путем добровольного подчинения необходимости уничтожает, вместе с тем, борьбу между страждущей натурой и силой сопротивления. Изобра-

жение идеалистического пути должно дать на сцене образ нравственно-великой личности, что, по теории самого Шиллера, не есть задача трагического искусства. Наконец, в лучшем случае должна получиться не трагедия, а нечто другое—мистерия, если этому подчинению придан смысл религиозный, смысл „смирения пред божественным промыслом“, как Шиллер и понимает его. Такое смирение и самое понятие промысла противоречат не только законам трагического искусства, как их установил Шиллер, но и той метафизике „незакономерного хаоса“ и „злого рока“, которую с такой силой развивает он в конце статьи. И действительно, идеалистический путь, как путь смирения, может быть обоснован только религиозно. Теоретически Шиллер представляет себе это, но собственная его метафизика носит характер нерелигиозный, так как природа остается непонятной и чуждой человеку силой. Он во многом следует Канту в теории возвышенного, толкуя, например, явление природного хаоса, как „символ чистого разума, который усматривает в дикой необузданности природы собственную независимость от природных условий“. Но вместе с тем Шиллер все время выходит за пределы Канта, стремясь к метафизическому обоснованию трагедии. Так прежде, исходя из принципа целесообразности, он утвердил „телеологическую гармонию мира“. Так теперь, основываясь на том, что „человек есть существо хотящее“, а не долженствующее, и что природа есть чуждая человеку и могучая сила Шиллер изображает человека в борьбе с судьбою—и именно эту борьбу, как она совершается в истории, делает материалом трагического искусства.

Итак, из области трагического исключена не только вина, но и целесообразность природы. Я постараюсь, в заключение этой теоретической части, сжато передать тот логический

ход мысли, который привел Шиллера от представления „высшего порядка в великом целом природы“ к представлению противоположному—„смелого беспорядка“ и „незакономерного хаоса“. В первых своих статьях Шиллер исходил из сочетания двух представлений: бесспорнейшего права человека на блаженство, т.-е. непредназначенности его к страданию, и принципа нравственной целесообразности. Целесообразность прироры была уже и тогда проблематична для него, но она все-таки была выдвинута, как необходимая основа высшего типа трагедий, как постулат нравственной целесообразности, ибо „унизительна и оскорбительна слепая покорность судьбе для духа свободного и самоопределяемого“. Это противоречие может быть уничтожено только таким образом, что страдание получает вид обособленного случая, и трагическое становится „отдельно прозвучавшим диссонансом“, который разрешается „в великой гармонии целого“. Это возможно только путем обращения к „общим законам“, в которых разум ищет оправдания. Но вот поколебались самые устои этой теории. Отошли на второй план представления права на блаженство и нравственной целесообразности, поскольку, по крайней мере, дело касается трагического искусства. Эстетически-великий предмет отделился от нравственно-великой личности. Общие законы и разум перестали быть главенствующими рычагами трагического действия. Вместо законов воли, которые формулируются разумом, на первый план выдвигается самая способность воли, как сила сопротивления, которая действует на наше воображение. Порочный человек оказывается эстетически более выгодным предметом, чем человек добродетельный. Трагический поэт освобождается от принципов добра и зла—направление силы не интересует его. Тем самым не остается никакого основания, хотя бы и чисто-эстетического, для постулирова-

ния целесообразности природы. Наоборот—ожесточенное нападение слепого и незаинтересованного в судьбах человека врага может дать гораздо более патетический материал для трагического искусства. И вот Шиллер одним движением сбрасывает с „серьезного лика необходимости“ то покрывало, которым сам окутывал его. Прежде его связывала и делала робким эстетическая необходимость—развернуть представление нравственной целесообразности во всю его ширь. Теперь он освободился от этого, отделив нравственность от эстетики, и перед нами неожиданно раскрылась трагическая бездна внерелигиозного сознания. Тем самым трагедия становится тоже внерелигиозным изображением борьбы с непонятным роком— и Шиллер опять сталкивается лицом к лицу с античной трагедией. Но его положение—совсем иное. Античное представление о Роке было представлением религиозным—поэтому человек подчинялся ему и оставлял за собой только право невиновности, безответственности. Получалось нечто вроде „идеалистического пути“. У Шиллера представление о роке явилось не из религиозных глубин и потому приняло форму рассудочного представления. Таким образом получилось новое и внерелигиозное сочетание — невиновности и сопротивления. Правда, в области чисто-философской Шиллера сохраняется мир безусловного, мир умопостигаемый, мир идей, в область которого дух наш неудержимо должен стремиться из мира явлений. Но это основанное на Кантовской гносеологии убеждение сохраняет чисто-абстрактный характер и вытекает само из предпосылки онтологической, гласящей, что природа чужда познанию, что она „насмехается над всяким правилом“, что законы природы не объясняют самой природы. Пусть сила сопротивления доказывает нам нашу самодеятельность и свободу духа—это опять-таки может иметь значение для чистой философии, а не для

трагического искусства. Трагедия, во всяком случае, поставлена Шиллером в такие условия, что ее герой встречает страдания и несчастья, как насилия слепого хаоса, и потому должен им сопротивляться. Можно думать, что высшим типом трагедии, по этой концепции, будет такая трагедия, в которой никакие страдания не могут сломить этой силы сопротивления, и природе, чтобы победить, приходится прибегнуть к тому единственному средству, против которого человек бессилен—т.-е. к смерти. И действительно, смерть есть единственная сила, которая, по словам Шиллера, мешает человеку „осуществить свое назначение", т.-е. быть „существом хотящим". Отсюда и является представление о двух путях освобождения—реалистическом и идеалистическом. Но победа над смертью одинаково невозможна на обоих путях—разница только в том, что на первом пути человек борется силой и овладевает природой там, где это удается, на втором же понятие насилия уничтожается добровольным ему подчинением. Очевидно, что и на первом пути смерть должна быть встречена как сила неодолимая, по отношению к которой возможно только подчинение. В этом пункте, таким образом, реалистический путь скрещивается с идеалистическим, и недаром Шиллер, говоря об „идеалистическом предрасположении", которое обнаруживает в жизни реалист, делает примечание: „Вообще говоря, истинно идеалистическим может быть названо только то, что в действительности осуществляет совершенный реалист и отрицает только по непоследовательности". Можно поэтому предсказать, что в собственных трагедиях Шиллер будет стремиться к изображению таких героев, в деятельности которых преобладать будет путь реалистический, как сила сопротивления, но отношение к гибели будет иметь характер идеалистический, как подчинение насилию. Если при этом должен быть сохранен тот

закон трагического искусства, согласно которому автор должен взвалить на своего героя „полный груз страдания" и всячески „затягивать пытку чувств", то получается ясная схема трагедии. Завязка должна обходиться без вины, страдание должно быть мотивировано извне, навстречу ему должна быть выставлена вся сила сопротивления, которая может испытать и колебания соблазна, чтобы ярче обнаружилась способность героя к чисто-человеческим чувствам, и, наконец, должна притти гибель, которая встречается как необходимость. Отсутствие этого последнего момента знаменовало бы победу человека способами „реалистической" борьбы—это противоречит основным предпосылкам Шиллера. Смерть делает реалиста идеалистом и поднимает в глазах зрителя образ героя, сообщая всему вместе с тем именно трагический смысл, т.-е. возбуждая сострадание.

Такие предсказания можно сделать, исходя из теории Шиллера. Посмотрим теперь, насколько его трагическое творчество оправдывает эти теоретические построения и в каком смысле эта теория трагического может нам что-нибудь объяснить в структуре трагедий Шиллера.

II.

СТРУКТУРА ТРАГЕДИЙ ШИЛЛЕРА.

1. Валленштейн.

Я не буду подвергать анализу ранние трагедии Шиллера. Занятия философией и теорией трагического приводят его к совсем новой манере и освобождают от посторонних влияний. Трактат „О наивной и сентиментальной поэзии" становится как бы мостом к новому творчеству, и в 1796 г.

Шиллер окончательно берется за обработку „Валленштейна“. К прежней своей манере он сам относится критически, называет ее „реторической“. В его воображении намечаются новые пути. 21 марта 1796 г. он пишет В. Гумбольдту: „Прежде центр тяжести лежал у меня во множестве единичного (Mehrheit des Einzelnen); теперь все будет основано на целостности (Totalität), и я буду прилагать все усилия, чтобы то же самое богатство единичного скрывать так же искусно, как я раньше старался его показывать“. Характер Валленштейна представляется вполне реалистическим (ächt realistisch)—тут мы находим первое отражение теории. „Мне представляется случай, продолжает он то же письмо, получить очень удачные подтверждения в пользу моей идеи относительно реализма и идеализма, которые в то же время будут указывать мне верный путь в этой поэтической композиции. То, что я говорил в последней своей статье о реализме, в высшей степени верно относительно Валленштейна. В нем нет ни иоты благородства, он ни в одном жизненном поступке не является великим, у него мало достоинства и подобных этому качеств, и все-таки я надеюсь, на чисто реалистическом пути, представить в нем драматически-большой характер, в котором есть настоящий жизненный принцип“. Близок к этому и исторический портрет Валленштейна, набросанный Шиллером в „Истории тридцатилетней войны“: „Качества властителя и героя—сметливость, расчет, твердость и мужество, выступают в его характере с колоссальной силой; но не было у него более мягких, чисто человеческих свойств, которые украшают героя и завоевывают любовь к властителю. Страх был его талисман, которым он действовал“. (II часть, 4-ая книга.) Получается именно тот образ, который нужен Шиллеру, чтобы построить трагедию на принципе силы, не заботясь об ее направлении.

Но тут явилось затруднение: „настоящий реализм, пишет Шиллер в том же письме, необходимо требует успеха, от которого может отказаться идеалистический характер. Но, к сожалению, Валленштейн не имеет удачи—и вот требуется большая ловкость, чтобы удержать его на свойственной ему высоте. Его предприятие, в моральном отношении, плохое, и оно губит его физически. В отдельных поступках он никогда не велик, а в общем он не достигает своей цели. Он рассчитывает исключительно на влияние, а оно не удается. Он не может, как идеалист, уйти в самого себя и подняться над материей, но хочет материю подчинить себе и не достигает этого". Это определение реалистической натуры совершенно совпадает с тем, которое мы нашли в статье „О возвышенном". Таким образом, связь между замыслом Валленштейна и теорией несомненна. Шиллер выбирает героем своей трагедии реалиста—это очень характерно и вполне последовательно. Но его смущает конец. Гибель может быть понята как наказание за вину—такая мотивировка совершенно не входит в планы Шиллера. Значит, гибель должна быть изображена как необходимость, как победа материи, а это разбивает схему последовательного реализма. Это—тот самый вопрос, с которым мы столкнулись и в теории. Там Шиллер говорит о смерти и находит пункт скрещения между реализмом и идеализмом. Посмотрим, как выходит он из этого затруднения здесь.

Шиллер долго еще не видит способа, чтобы сделать Валленштейна истинно-т р а г и ч е с к о й фигурой—этому, конечно, препятствует реалистический характер героя. 18 ноября 1796 г. он пишет Гёте, жалуясь на медленность разработки: „Я с нетерпением жду того момента, когда достигну в разработке своего трагического сюжета о Валленштейне того, что буду совершенно уверен в его пригодности для т р а г е д и и"

(ihrer Qualification zur Tragödie). Исторические материалы не дают того, что нужно Шиллеру—фигура Валленштейна кажется слишком прозаической. Вспомним несколько общих определений, которыми Шиллер изображает Валленштейна в „Истории тридцатилетней войны“. Во второй книге первой части изображается жизнь Валленштейна в его замке: „Безмолвие, окружавшее его, царило и в его обращении. Мрачный, замкнутый, неприятный—он щадил свои слова гораздо больше, чем подарки, и то немногое, что он говорил, произносилось крайне неприятным тоном. Он никогда не смеялся, и соблазнам чувственности противостоял холод его крови. Всегда занятый, всегда поглощенный обширными замыслами, он отказался от всяких пустых развлечений, на которые у других уходит вся драгоценная жизнь... Он был высок и тощ, с желтоватым лицом, рыжеватыми короткими волосами, маленькими, но блестящими глазами. Страшная, тягостная мрачность лежала на его челе, и только своей расточительной щедростью удерживал он около себя трепещущую толпу слуг“. К этому прибавляется замечание в третьей книге второй части„: Валленштейн был **ничем**, раз он переставал быть **всем**; он должен был действовать с самой неограниченной свободой или не действовать совсем“. Гибель его мотивируется в „Истории“, как результат ослепления своей властью—можно думать заранее, что для трагедии такая мотивировка не должна привлекать Шиллера, потому что она все-таки вносит представление о некоторой ошибке. Впрочем, такого рода ошибка может быть понята как последовательно проведенный реализм, но тогда остается невыгодной чрезмерная сухость и прозаичность его характера. Действительно, в этом историческом портрете Валленштейна нет ничего кроме **силы**: „Стремительно и страшно было падение всех его замыслов, разочарование во всех надеждах.

Одинокий стоит он, покинутый всеми, кого облагодетельствовал, преданный всеми, на кого надеялся. Но именно в таких положениях испытывается большой характер. Обманувшись во всех своих надеждах, он не отказывается ни от одного из своих замыслов; он ничто не считает потерянным, потому что не погиб еще сам". Получается, таким образом, сочетание колоссальной силы сопротивления (это должно увлекать Шиллера) с ослеплением этой силой, которое и губит Валленштейна. О таком понимании свидетельствует и окончательная формула его судьбы, как она определена в конце четвертой книги: „Так пал Валленштейн,—не потому, что был мятежником, но стал мятежником, потому что пал."

Такая фигура, воспроизведенная на сцене, должна, несомненно, возбудить страх, но для сострадания как будто нет места, потому что слишком мало в таком Валленштейне чисто-человеческих свойств. Между тем для Шиллера трагедия определяется именно состраданием, а не страхом. Нужно было, очевидно, внести какие-то изменения в этот исторический портрет, чтобы придать сюжету „Qualification zur Tragödie". В этом направлении и идет подготовительная работа Шиллера. 21 ноября 1796 г. он пишет Кёрнеру, что историческое представление о Валленштейне мало ему пригодно. 28-го ноября того же года он пишет Гёте и Кёрнеру и обоим жалуется на то, что трагедия все еще остается бесформенной, что он все еще принужден трудиться над сырым материалом (mit dem rohen Stoff zu thun habe). Он ясно сознает свои новые требования к трагедии и радуется этому сознанию. Гёте он пишет: „Мне теперь довольно ясно, чего я хочу, что я должен и что имею перед собой; теперь дело только в том, чтобы согласовать то, что во мне и предо мной, с тем, чего я хочу и что должен... Мне

вполне удается сохранять материал вне меня и давать только предмет. Я почти могу сказать, что сюжет меня совершенно не интересует, мне никогда не приходилось соединять такую холодность к самому предмету с такой теплотой к работе. Главный характер, как и второстепенные, я, действительно, изображаю с любовью чисто-художнической (mit der reinen Liebe des Künstlers); только к ближайшему после главного, к молодому Пикколомини, я отношусь с интересом по собственной склонности, но целое от этого скорее выиграет, чем потеряет". О том же и в тех же выражениях пишет Шиллер и Кёрнеру, доказывая ему, что именно такой материал должен открыть новую эру его творчества, что работа над Валленштейном будет решительным кризисом, потому что он относится к предмету совершенно иначе, чем было прежде.

Однако самый предмет, с точки зрения трагического искусства, мало выгоден и труден. Шиллер называет его „неблагодарным и непоэтическим". В основе сюжета—политика, т.-е. абстрактный для зрителя объект. При этом—„холодная, сухая целесообразность. которая тем не менее не приводит к цели и потому не имеет поэтического достоинства – ведь, в конце концов, з а м ы с е л н е у д а е т с я т о л ь к о п о н е л о в к о с т и... Да и самые страсти, которыми он (Валленштейн) движим, принадлежат к разряду самых холодных. Его характер, в сущности, никогда не бывает благородным и не может быть таким, и в о б щ е м о н м о ж е т б ы т ь т о л ь к о с т р а ш е н, н о н и к о г д а н е в е л и к... Одним словом.... от содержания мне почти нечего ожидать, все дело—в удачной форме, и только искусным ведением действия я могу сделать из этого сюжета хорошую трагедию" [1]).

---

[1]) Ср. выше приведенную цитату: „Наиболее совершенной будет трагедия, в которой сострадание явится последствием не столько содержания, сколько удачного применения трагической формы".

Замысел Валленштейна не удается по неловкости, иначе говоря—гибнет он по своей ошибке. Правда, это не влияет на завязку, но все-таки вносит в развязку нечто Шиллеру нежелательное. Об этом он ясно говорит в том же письме Гёте: „Не совсем еще преодолено и Proton-Pseudos в катастрофе. Настоящая судьба действут еще слишком мало, а личная ошибка героя—еще слишком много в его несчастье. До некоторой степени меня утешает пример Макбета, где тоже судьба гораздо менее виновата, чем человек, в том, что он погибает". Таким образом, завязку Шиллер всячески оберегает от элемента вины, но в катастрофе допускает возможность ошибки, неудачного шага, который приводит к гибели. Это, правда, не вполне противоречит его теории, потому что при такой композиции гибель все-таки не получает смысла наказания, а имеет вид скорее проигрыша в азартной игре. Последовательный реалист, как его толкует Шиллер, и должен так погибать, но зато, как мы уже выяснили, в такой гибели, подготовленной чисто-реалистической натурой героя, нет достаточной трагической возвышенности.

В это время, повидимому, Шиллер стал чувствовать, что „на чисто-реалистическом пути" ему не удастся изобразить драматически большой характер—уверенности в „Qualification zur Tragödie" этого сюжета не является. Все надежды — на удачное применение трагической формы, но по некоторым признакам можно думать, что в это время у него нет еще ясного представления о форме для этой трагедии. В том же письме к Кёрнеру он пишет, что колеблется, писать ли ему Валленштейна прозой или стихами—ему все равно. Гумбольдт советует—прозой, и Шиллер думает последовать его совету, потому что это удобнее для постановки. Должен был, очевидно, наступить момент решения, кризиса, чтобы окончательно овладеть материалом и перейти к созиданию.

В апреле 1797 г. Шиллер читает Софокла — „Филоктет“ и „Трахинянки“ — и „Поэтику“ Аристотеля; по поводу „Германа и Доротеи“ он ведет с Гёте длительные беседы об эпическом и драматическом искусстве. Отголоском всего этого можно считать письмо к Гёте, от 4 апреля 1797 г., где он говорит, между прочим, о греческой трагедии: „Мне пришло в голову, что характеры греческой драмы, более или менее, идеальные маски, а не настоящие личности, как у Шекспира и в ваших вещах.... С такими характерами гораздо удобнее обращаться в трагедии, они быстрее выставляются, и черты их постояннее и устойчивее. Правда от этого нисколько не страдает, потому что она так же противоположна просто-логическим сущностям, как и простым индивидуальностям“. Эти занятия и размышления приводят к пересмотру всего плана Валленштейна. Вводится астрологический элемент, который, в сущности, меняет очень многое — в реализм вводится нечто совершенно ему чуждое. Вера в звезды и в таинственную связь между человеческой судьбой и космосом разбивает всю схему реализма. Это замечает, например, и Кюнеман, который, не считаясь с развитием образа, называет Валленштейна представителем реалистического мировоззрения, но признается, что вера в звезды вносит „Bruch in den Realismus“. Прежние слова самого Шиллера о Валленштейне, как о реалисте, не имеют теперь, очевидно, значения — на них нельзя ссылаться при толковании трагедии, как это неосторожно делает Кюнеман [1]).

Летом 1797 г. Шиллер совсем не работал над Валленштейном — его утомила прежняя сухая работа, а новый план еще не совсем созрел. Он переписывается с Гёте на темы обще-эстетические, осуждая чрезмерную фантастичность и

---

[1]) Kühnemann, E. Schiller. München. 1905 г. Стр. 46.

*

чрезмерный художественный реализм, пропитанный эмпирикой. Эти размышления освежают его фантазию, притупившуюся в черной работе, и он заново берется за разработку Валленштейна, начиная, вместе с тем, думать о трагедии в духе „Царя Эдипа“. Античная трагедия все-таки влечет его к себе— это понятно, если вспомнить основы его теории. Он пересматривает набросанные прежде сцены Валленштейна и находит в них „некоторую сухость“, которую объясняет страхом впасть в свою бывалую „реторическую манеру“. Но объект сам по себе несколько сух, и поэтому необходима некоторая поэтическая вольность. Надо избежать обоих ложных путей— прозаического и риторического, тогда явится „чисто-поэтическое настроение“. „Поэтическая вольность“ должна, очевидно, состоять прежде всего в освобождении от исторического Валленштейна, который оказывается слишком сухим объектом для трагедии. На место исторической правды должна стать поэтическая истина (о чем говорилось еще в статьях). Тем самым Шиллер освобождается от необходимости следовать своей же схеме жизненного реализма.

Совершенно последовательным и плодотворным было теперь решение писать Валленштейна стихами, о чем Шиллер и сообщает Кёрнеру 20 ноября 1797 г.: „удивляюсь, как я мог думать иначе—невозможно стихотворение писать в прозе. Нужно переделать все, что я успел написать, и отчасти это уже сделано. В новой форме это имеет совсем другой вид, и только теперь это можно назвать трагедией“. Вот только когда Шиллер добился того, что признал за Валленштейном „Qualification zur Tragödie“! Больше года ушло на искание правильного пути. Зато теперь он чувствует себя свободным и уверенным. Освободила его, в сущности, стихотворная форма — очень важно понять смысл этого. 24 ноября 1797 г. он пишет Гёте о том, что только теперь

ясно убедился, до какой степени в поэзии неразрывно связаны материал и форма (Stoff und Form): „С тех пор, как я свой прозаический язык заменил поэтическим и ритмическим, я стал подлежать совсем иному суду по сравнению с прежним; даже многие мотивы, которые в прозаической разработке казались совершенно на месте, оказываются теперь неприменимыми; они были хороши только с точки зрения обычного житейского понимания, органом которого и служит, собственно, проза; но стих требует обязательной связи с силой воображения—таким образом мне поневоле пришлось во многих своих мотивах стать поэтичнее". Здесь необыкновенно важно это указание на коренную разницу между прозаическим и поэтическим языком. Разница эта, как ее понимает Шиллер, принципиальная—он еще раньше писал по этому вопросу Кёрнеру, излагая ему свою систему эстетики [1]). Там он говорит об особой „Operation", которую должен произвести поэт над словом, чтобы оно из общего понятия, служащего только средством общения, стало художественным материалом. Здесь он видит, что поэтический язык (стих—только одна сторона его) меняет всю композицию, весь план. Ритм, как он сообщает дальше в том же письме, подводит все характеры и положения под один закон, придает разнообразному нечто обобщающее, объединяет все различное в одном родовом понятии поэтического. „Он, таким образом, создает атмосферу для поэтического творчества—более грубое остается позади, потому что эта тонкая стихия может вынести на себе только духовное". Вспомним, что Шиллер писал Гумбольдту о своем стремлении к целостности, к „Totalität". Черновая работа подавила его

---

[1]) См. письмо от 28 февр. 1793 г.—Schillers Briefe (Ionas), III, стр 297—99.

эмпирическим материалом и увела в сторону. Теперь он возвращается к тому же—законом делается не история, а поэтический язык.

Я не буду следить дальше за письмами о Валленштейне—они нужны мне были только для того, чтобы установить перемену в отношении Шиллера к своему образу. Настоящая творческая работа начинается с конца 1797 г., когда Шиллер решил писать Валленштейна стихами. Проза вынуждала его к разработке психологических деталей, что никогда ему не удавалось—недаром в античной драме он обращает внимание на „идеальные маски“ [1]). Стихотворная форма давала ему возможность и право сделать все мотивы „поэтичнее“—т.-е. подняться над жизнью, над изображением характеров и сосредоточиться на „Totalität“, на основной патетической тональности, на единообразии целого. Присмотримся теперь к самой структуре Валленштейна—при чем важнее всего для нас мотивировка гибели, так как здесь должно больше всего сказаться влияние теории. Завязка обходится без вины. На это обратил внимание еще Отто Людвиг страстный противник Шиллера. Он возмущается тем, что герои Шиллера всегда невинны, потому что сам утверждает совсем иное; чем у Шиллера, понимание трагического: „Идея трагедии заключается именно в необходимой связи вины и наказания“, пишет Людвиг [2]). Это—противоположная Шиллеру точка зрения. Людвиг, как противник, мог заметить в траге-

---

[1]) Мотивировка, особенно психологическая, всегда затрудняла Шиллера и часто совершенно им игнорировалась. Об этом см. интересные слова Гёте в „Разговорах“ с Эккерманом (18 янв. 1825 г.): „Er sah seinen Gegenstand gleichsam nur von aussen an, eine stille Entwickelung aus dem Innern war nicht seine Sache... Und wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motivieren“

[2]) Otto Ludwigs Werke. „Dramatische Studien“. VI. 151.

диях Шиллера то, на что другие не обращали внимания. Валленштейн, по словам Людвига,—то реалист, то идеалист; моральное чувство совершенно запутано—везде страх перед делом и перед ответственностью: „Ни одно лицо не имеет мужества опираться на самого себя; можно подумать, что Шиллер хотел в драме доказать положение: необходимость есть мать всех поступков и единственный закон героя. Все извиняются перед чувствительной публикой, как только хотят что-нибудь предпринять; они все, в сущности, хорошие люди, но их заставляет нужда; они—безвольные исполнители Судьбы, злодея, который ненавидит и губит все прекрасное и хорошее". Измена Валленштейна мотивирована „не характером, но силой обстоятельств" (Zwang der Umstände). Если отвлечься от полемического тона этой статьи, то перед нами, в сущности, окажется то самое, о чем писал сам Шиллер в своих теоретических статьях, вплоть до термина „Zwang der Umstände" Людвиг чувствует, что в трагедиях Шиллера нет свободы воли—это, конечно, возмущает его, как сторонника совсем иной трагедии.

На невиновности Валленштейна, по крайней мере—по отношению к своей гибели, настаивал еще давно Карл Вердер, вообще очень глубоко продумавший образ Валленштейна и давший лучшее его истолкование [1]). Измена королю, по мнению Вердера, не может считаться трагической виной, так как сам Валленштейн не считает ее таковой. Действительно, достаточно вспомнить вопрос, которым Валленштейн отвечает на упреки Макса:

И чем виновней
Я Цезаря, чьим именем и ныне
Великое зовется на земле?

---

[1]) Werder, Karl. „Vorlesungen über Schillers Wallenstein". Berlin. 1889.

Трагической виной не может считаться то, что имеет вид вины в глазах у других, а не у самого героя. Если это так, то гибель Валленштейна связана с его изменой только внешне, а внутренний ее смысл должен быть каким-то другим. Пусть его измена есть вина с точки зрения моральной— в эстетическом смысле не она служит пружиной действия. Вся оригинальность трагической композиции Валленштейна в том, что он в самом своем преступлении остается правым. Вердер удачно формулирует эту особенность его положения—„das Recht des Helden in seinem Unrecht".

Надо еще обратить внимание на то, как подготовлена в трагедии самая измена. Даже она совершается, в сущности, помимо или даже против воли Валленштейна. Его торопят со всех сторон—Терцкий, Илло и, наконец, графиня. Их цели—чисто-житейские, чисто-реалистические, а у него какие-то иные. Терцкому он отвечает:

Да, император
Меня обидел!—Если б захотел,
Я мог бы отомстить ему за это.
Мне радостно само сознанье мощи;
Воспользуюсь ли им—об *этом*, верно,
Не больше знаешь *ты*, чем все другие.

На память приходят слова „Скупого Рыцаря":

Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

И действительно, Валленштейн—„скупой рыцарь" своей силы. Он вовсе не стремится именно к поступку—ему нужно сознание возможности сделать всегда все, что бы он ни захотел. Этим, очевидно, объясняется одна черта, многих

удивлявшая, а у Людвига вызвавшая насмешку. Валленштейн, несмотря на свою смелость и энергию, не действует. Он медлит, откладывает и отвечает на упреки— „еще не время“. Останавливаясь на этом странном сочетании—силы и нерешительности, Давид Штраус говорит о Валленштейне: „Он—Макбет, который в то же время—Гамлет“. То же сопоставление делает Отто Людвиг: „В речах временами Макбет или Кориолан, в действии или вернее в бездействии—Гамлет. Действие совершенно в духе Гамлета: человек, который должен сделать что-то и не может, и наконец делает это под угрозой наказания“. Людвиг здесь, как и раньше, совершенно верно определяет особенность Валленштейна. Необходимое для трагедии торможение, „затягивание“ мотивируется здесь не психологически, как в „Гамлете“—недаром введена вера в звезды. Получилась сложная, искусственная мотивировка, что и характерно для Шиллера. Когда Илло, воплощение реализма, убеждает Валленштейна торопиться и упрекает в нерешительности—

В тебе самом
Звезда судьбы твоей, поверь, таится.
Доверие к себе, решимость —вот где
Твоя Венера! Враг ужасный твой,
Единственный, но злой—твое *сомненье*—

Валленштейн с гордостью отвечает:

Обычное, земное—твой удел,
И опытен ты в умозаключеньях;
Тут я ценю тебя, тебе вверяюсь.
Но в недрах все сокрытое, все тайны
Живой природы,—лестница духов,
Встающая из сей юдоли праха
До мира звезд, откуда силы неба
Нисходят и подъемлются обратно,—

Круги миров, которые сжимаясь
Срединное светило облегают —
Все *это* зрят свободными очами
Лишь светлые Юпитера сыны [1]).

Можно сказать с уверенностью, что если бы не „Zwang der Umstände" — Валленштейн никогда не совершил бы измены. Он хочет подняться на высоту только для того, чтобы созерцать свое величие. Ему нужно только сознание силы самой по себе—то, что Шиллер называл в статье „способностью воли". Повторяя термины первой части, можно сказать, что ему нужна не свобода воли, как возможность делать выбор между поступками, а свобода силы, как высшая возможность не делать никаких поступков, а только сознавать свое право на какой угодно шаг. Так—Скупому Рыцарю деньги нужны были только для того, чтобы сознавать свою мощь. Поэтому, когда Валленштейн видит, что обстоятельства вынуждают его к действию—его ужасает не сам по себе поступок, не сама измена, а невозможность не совершать ее. Это унижает и оскорбляет его силу, сознание его мощи:

Ужель в своих я действиях не волен?
Назад вернуться не могу [2])?

. . . . . .

Свидетель бог! Намереньем моим
Определенным не было оно.
Мне нравилася эта мысль; прельщала
Возможность совершения меня [3]).

. . . .

. . . . В груди
Свободную я не хранил ли волю?

(Перевод К. Павловой.)

---

[1]) Перевод мой.

[2]) Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt?

[3]) Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.

„Die Freiheit“ и „das Vermögen“ — это и есть свобода силы. „In dem Gedanken“, „in meiner Brust“—вот где должна таиться эта свобода. Предел свободной силы—бездействие, высший покой, к которому и стремится Валленштейн. Вместе с необходимостью действовать падает надежда на успех:

> Кто зубы змея сеет, тот о доброй
> Не думай жатве.

Свобода воли приводит к совершенно иным состояниям, и потому опять прав Людвиг, когда, сравнивая Шиллера с Шекспиром, формулирует: „Шиллер придает действию внешний характер, Шекспир—внутренний“ [1])

Это не случайность и не неуменье, а сознательный прием, вытекающий из рассмотренной нами теории трагического. Перед лицом необходимости является смирение. Там Шиллер говорил о „серьезном лике необходимости“— здесь Валленштейн говорит теми же словами: „Необходимости нам грозен вид“ (Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit).

Итак, трагедия основана на принципе силы, как и требовала теория. Но выполнен ли этот закон, который требует, чтобы перед зрителем была страждущая натура? Взвалил ли Шиллер на своего героя „полный груз страдания“ и старается ли он „затягивать пытку чувств“? Да, выполнено и то, и другое. Страждущая натура должна проявиться в чисто-человеческих чувствах, которых был лишен исторический Валленштейн, как изображает его Шиллер. В трагедии—он нежный друг Макса, и он глубоко страдает, когда Макс уходит и гибнет:

---

[1]) „Schiller veräusserlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung

Душистый цвет из жизни взят моей;
Ничтожная лежит передо мною
Она теперь . . . .

. . . .

Всех жизненных наград дороже—друг,
Который счастье другу доставляет,
И этим счастьем осчастливлен сам.

Особым приемом Шиллер „затягивает пытку чувств“ и доводит волнение зрителя до большюго напряжения. Этот прием—ослепление, благодаря которому некоторые сцены получают характер трагической иронии. Так Валленштейн не хочет верить измене Пикколомини; так, в момент величайшей опасности, он собирается отдохнуть в семейном кругу; так, наконец, он, отходя в последний раз ко сну, просит не будить его рано. Наконец, сила сопротивления у Валленштейна настолько велика, что она не покидает его до конца—когда никаких надежд уже нет, он восклицает:

Мгла ночи быть должна
Там, где сияют Фридланда светила!

. . . .

Все тот же я еще и ныне!

Остается разрешить последний, интересный с точки зрения связи трагедий с теорией, вопрос: имеет ли гибель Валленштейна трагический смысл и как она мотивирована? Мы уже выяснили, что нет вины—значит нет и наказания. Но последовательный реализм не дает трагической мотивировки—смерть Терцкого и Илло не вызывает ни у кого сострадания. Тут получает смысл и оправдание тот „Bruch in den Realismus“, который, по замечанию Кюнемана, внесен Шиллером в образ Валленштейна. Валленштейн верит в предсказание звезд и в свою мистическую связь с Юпитером.

Если это—реализм, как его толкует Шиллер, то во всяком случае - мистический, граничащий с идеализмом. Валленштейн, как и его астролог Сени, убежден или верит, что „нет случайности". В минуты опасности он не теряет силы не по реалистичности своей натуры, но потому, что убежден в связи своей с космосом: „Я чувствую—судьбой отмечен я". Но постепенно он убеждается в том, что обманут своей верой:

Искусство адское мой ум затмило.

. . . .

Искал мой взор в просторе звездном неба
Предателя, которого впустил
В свое я сердце

Или ответ его на предостережения астролога:

Причиной были ложные друзья
Всех бед моих. Намек был раньше нужен,
Теперь излишен он [1].

Трагический смысл—в этой униженности, с которой должна примириться его мощная натура. Он гибнет не просто как изменник, но как обманутый, преданный. Трагедия есть всегда до некоторой степени—ирония. Мотивировка гибели Валленштейна насыщена этой трагической иронией, которую Шиллер, может-быть, воспринял от Софокла. Именно ей больше всего обязан он тем, что „неблагодарный" сюжет обнаружил все-таки долгожданную Шиллером „Qualification sur Tragödie".

2. „Мария Стюарт" и „Орлеанская Дева".

В „Валленштейне" Шиллеру все-таки не удалось добиться такого построения трагедии, при котором „личная ошибка" не играла бы никакой роли в ходе действия. При

[1]) Jetzt brauch'ich keine Sterne mehr dazu.

этом разработка вышла громоздкой, движение—медленным. Теперь Шиллеру хочется написать трагедию по „Еврипидовскому методу“—т.-е. так, чтобы можно было сразу сосредоточиться на „самом полном изображении состояния“, а все остальное предоставить воображению зрителя. Сюжет „Марии Стюарт“ кажется ему подходящим для такой разработки. 18 июня 1799 г. он пишет Гёте, что окончательно убеждается в чисто-трагических качествах материала; это особенно сказывается в том, что „катастрофа видна уже в первых сценах, и в то время как действие пьесы, повидимому, уходит от нее, на самом деле оно все больше и больше приближается к ней“. Уже из этих слов можно видеть, что стремление Шиллера—мотивировать гибель извне—остается неприкосновенным. Разрабатывая план новой трагедии, он читает Корнеля и Расина. Отзыв его о Корнеле очень суров—бедность фантазии, сухость в изображении характеров, холодность страстей, отсутствие интереса. Самое жестокое поэтому было бы—найти в „Марии Стюарт“ следы французской трагической школы. Именно на этом настаивает Отто Людвиг. Он находит, что интерес сосредоточен преимущественно на искусстве интриги и на искусстве речи—совершенно по-французски. „Мария Стюарт“—„ein Intriguenstück“. Герой есть простой объект борющихся, вне его действующих сил: „Здесь Шиллер идет совершенно по следам Корнеля“ [1]).

В этой статье, как и в других, Людвиг, несмотря на полемический тон, подходит вплотную к намерению Шил-

---

[1]) Интересно, что о сходстве Шиллеровской манеры со старофранцузской говорит и Стендаль: „Schiller, faisant supérieurement les vers, a hérité du théatre de Racine de la manière de faire que ses personnages s'interrogent et se répondent par des tirades de quatre-vingt vers“. (Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme. Paris. 1854. Стр. 94).

лера. По словам Людвига—в этой трагедии „все—в руках положения; люди поступают так, как это нужно положению; о характеристике, значит, нечего и говорить... Во всей пьесе не случается ничего такого, чем определялась бы катастрофа, ибо смертный приговор вынесен уже до начала пьесы... От этого, правда, пьеса, в главной своей части, приобретает характер необходимости... но от этого она не становится нисколько более трагической, потому что все совершается извне“. Это все совершенно верно, потому что именно так понимает трагедию Шиллер. В „Марии Стюарт“—больше, чем в других пьесах—Шиллер выполняет законы трагического. Это—самая рассудочная его трагедия, и в этом смысле Людвиг, может быть, прав, говоря, что здесь „всюду—сознательное, намеренное искусство“ (absichtliche Kunst), „полное отсутствие драматической непосредственности“. Действительно, здесь Шиллер строго следует своей схеме, точно стремясь к созданию образца. „Еврипидовский метод“ должен был привлечь Шиллера именно тем, что он дает возможность освободиться от характеристики, от собственно-сюжета, от необходимости подготовлять катастрофу. Гибель не только мотивирована извне, но предстает перед зрителем в самом начале трагедии, как данность. В „Валленштейне“ Шиллеру пришлось написать целую особую трагедию—„Пикколомини“,—чтобы подготовить катастрофу. Тут он действует иначе. „Сила внешних обстоятельств“ (Zwang der Umstände) обрушивается на Марию с самого начала. Все дело, значит, в „искусном ведении действия“, в „затягивании“.

Такое построение дает Шиллеру право сосредоточиться исключительно на изображении страдания и сопротивления ему. Многие исследователи (как, напр., Беллерман) не понимают, зачем в пьесу введена вина самой Марии — ее

участие в убийстве мужа. Никакого влияния на ход действия это не имеет, с другой стороны, Мария не настолько раскаивается в этом поступке, чтобы встречать смерть, как наказание за него. И все-таки Шиллер сделал это сознательно. 18 июня 1799 г. он пишет Гёте: „Моя Мария не будет вызывать нежных чувств—это не входит в мои намерения; я хочу выдержать образ чисто-физического существа, и патетическое должно выражаться скорее в глубокой растроганности общего характера, чем в личном, направленном на индивидуальность сочувствии Она не ведает нежности и не возбуждает ее; ее судьба—переживать и возбуждать бурные страсти“. Преступление Марии введено в пьесу, очевидно, именно для того, чтобы подчеркнуть ее *реалистическую* натуру—иначе Мария была бы воспринята зрителем как мученица, как „нравственно-великая личность“, и сострадание было бы направлено именно на нее, а не на человеческую судьбу вообще. Вспомним, как Шиллер доказывал в теории, что порочный человек эстетически пригоднее, чем человек добродетельный. Этим же стремлением—дать „чисто-физическое существо“ (ein physisches Wesen), в котором чувственное преобладало бы над духовным—объясняется, я думаю, почему Шиллер написал трагедию женщины. Мужская чувственность не могла бы ему дать такого утонченного материала—образ поневоле вышел бы грубым. Здесь же самый католицизм Марии насыщен тонкой чувственностью.

Итак, перед нами страстная натура, бьющаяся в тисках смерти. Вот—то обще-патетическое, что, по мысли Шиллера, должно вызывать сочувствие. Сюжета, в сущности, нет—исполнено то, о чем Шиллер мечтал в теории: все зависит от применения трагической формы. Для этого необходимо взвалить „полный груз страдания“ и „затягивать пытку чувств“. Марию оскорбляют, унижают—не только слуги, но

и сама Елизавета. Сцена с Елизаветой наполняет чашу страдания, потому что в Марии оскорблена женщина. Мортимер пробуждает надежду на спасение—так исполняется замысел Шиллера: „катастрофа видна уже в первых сценах“ и в то время как действие пьесы, повидимому, уходит от нее, на самом деле оно все больше и больше приближается к ней“. Именно этим приемом Шиллер затягивает пытку и сообщает своему материалу искомые им „чисто-трагические“ качества. Мария, как и Валленштейн, прежде всего—сила: она не знает нежных чувств. „Чисто-физическое существо“—это, иными словами, реалистическая натура. Как и Валленштейн, она ни в чем невиновна по отношению к Елизавете, потому что имеет все права на престол. Это—то же положение: „das Recht des Helden in seinem Unrecht“. Именно этими словами говорит ей Мортимер:

Я знаю
Доподлинно теперь, что ваше право
На Англию—все преступленье ваше [1]).

(Пер. В. Лихачева).

И Мария сознает свою правоту, когда восклицает:

И это потому, что между мной
И Англией—не право, а насилье.
. . . .
Убить меня—в ее, конечно, власти;
Но власти нет у ней—меня судить!

Таким образом, теория трагического, как она разработана Шиллером, не только разъясняет принципы построения „Марии Стюарт“, но и устанавливает внутреннюю, преемственную связь между этой трагедией и „Валленштейном“

---

[1]) Ich weiss nunmehr, das Euer gutes R e c h t
An England Euer ganzes U n r e c h t ist.

В этих двух трагедиях Шиллер осуществил все теоретические требования. Можно ожидать, что дальнейшее творчество не будет уже так вполне следовать теории — слишком сознательно разработан трагический рисунок в „Марии Стюарт", слишком ясны контуры. Можно предполагать, что у Шиллера явится желание освободиться от собственной схемы или внести в нее какие-нибудь изменения. К этому времени относятся его встречи с Иенскими романтиками—Фр. Шлегелем и Тиком. Он читает их произведения и впечатлениями делится с Гёте. В Тике ему многое нравится: „у него приятный романтический тон и хорошая выдумка, но он слишком пуст и убог. Ему сильно повредила близость к Шлегелям". По поводу драмы Тика—„Leben und Tod der heiligen Genoveva"—Шиллер называет его грациозной, богатой фантазией и нежной натурой. Не хватает ему только силы и глубины— это будет постоянным его недостатком. 27 апреля 1801 г. он пишет Кёрнеру, который был очень доволен драмой Тика: „Genoveva ценно, как произведение образующегося гения, но только как ступень".

Однако, близкое знакомство с романтиками не прошло, повидимому, бесследно для Шиллера. Религиозные элементы Тиковской драмы-мистерии подействовали на его воображение. Через Тика Шиллер познакомился и с испанской литературой—Тик увлекался драмами Лопе де Веги и Кальдерона. В письмах Шиллера встречаются замечания о Кальдероне, а Фридрих Геббель даже утверждает, что в творчестве Шиллера меньше всего родства с Шекспиром и больше всего — с Кальдероном. Не рассматривая этого вопроса по существу, мы можем только сказать, что после „Марии Стюарт" Шиллер стремится создать что-то новое, при чем внимание его обращено не столько на трагедию, сколько на мистерию. Его точно утомила теоретическая

сознательность разработки — от сложных политических и придворных интриг он уходит в область наивной веры. Об этом свидетельствуют и письма его. Он точно осуждает свою прежнюю рассудочность и эстетическую догматичность, когда пишет Кернеру (28 июля 1800 г.): „Каждый материал требует подходящей для него формы, и искусство состоит в том, чтобы найти именно такую. Идея драмы должна быть всегда подвижной, всегда возникающей (werdend) и воплощаться в сотнях и тысячах возможных форм". Ему же он пишет 5 января 1801 г.: „Я уже с теплотой отношусь к материалу, я всей душой ушел в работу, и сердце принимает больше участия, чем в прежних пьесах, где рассудок должен был бороться с материалом".

Действительно, в новом материале нет следов реалистического пути, к изображению которого обязывала Шиллер теория. В основу пьесы положено нечто большее, чем тот или другой вид человеческой натуры. Все в „Орлеанской Деве" определяется чудом, которое вводится с самого начала, как данность, как необходимое условие. Можно думать, что к этому Шиллера привело не только влияние романтического театра, но и собственное развитие. В самом деле, мистическая основа давала возможность и право совершенно освободиться от психологической разработки, а все действие мотивировать извне. Недаром Шиллер уходит вглубь истории—в эпоху суеверия Благодаря этому даже трагические моменты пьесы подготовляются вмешательством ада. Еще в прологе отец Жанны говорит:

Нам в области духов легко проникнуть;
Нас ждут они и молча стерегут
И, тихо внемля, в бурях вылетают.
Не будь одна: в пустыне искуситель
Перед самим создателем явился.

*

Любовь Жанны к Лионелю трактована не с психологической стороны—не как чисто-душевная драма. Она подготовлена пророчеством „черного рыцаря“ и явилась как вызов ада, в ответ на слова гордой своим высоким призванием Жанны, когда она встречается с Монгомери:

Вотще
Зовет любовь, не знаю я об ней, и вечно
Моя душа не будет знать ее закона.

Убийство Монгомери не может быть понято как ложный шаг Жанны, как ее вина, за которую потом она терпит наказание (так некоторые пытались объяснить любовь Жанны)—ведь ей и в этом помогают высшие силы:

О благодатная! что ты творишь со мною?
Ты невоинственной руке даруешь силу;
Неумолимостью вооружаешь сердце.

„Черный рыцарь“ пытается остановить дело Жанны, предупреждая ее, что счастье никогда не служит до конца. Жанна с негодованием бросается на него с мечом. Рыцарь исчезает — „Nacht, Blitz und Donnerschlag“. Непосредственно за этим явлением — встреча с Лионелем и мгновенно вспыхивающая любовь, которая удерживает гневную руку Жанны. Эта цепь событий такова, что любовь должна быть понята как воздействие адской силы, стремящейся погубить Жанну и ее дело. Недаром на стороне французов царит идеализм в лице Карла, „Narrenkönig“, как называет его Тальбот, а во главе его врагов стоит хищная и суровая Isabeau. Карл полон смирения — он наивен и бороться не умеет. Жанна определяет его:

Покорности всегда господь доступен;
Смиряся ты—тебя Он возвеличил.

Это—именно то „добровольное подчинение силе“ или смирение, о котором говорит Шиллер, определяя идеалистический путь. Светлые силы—на стороне Карла: Жанна—посланница неба. На нее обрушиваются силы ада, покровительствующие врагам Карла. Любовь, внезапно вспыхнувшая в сердце Жанны, до сих пор недоступном, и есть, очевидно, дело этих враждебных христианству сил. Поэтому Шиллер уделяет так мало внимания самому чувству любви—оно само по себе не имеет непосредственного влияния на ход действия. Шиллеру нужно не самое чувство любви, не психология этого чувства, а сознание падения. Так мотивирован трагический момент пьесы—опять не изнутри, а извне. Слова Людвига—„Schiller veräusserlicht die Handlung“—сохраняют свою силу.

Но в целом „Орлеанская Дева“—не чистая трагедия, а мистерия. Поэтому Шиллер назвал ее—„романтической трагедией“. Такой замысел освобождал Шиллера от необходимости изображать „силу сопротивления“, а вместе с тем—и „затягивать пытку чувств“. Жанна страждет, но не сопротивляется—несчастье и страдание она встречает со смирением. Ее страдание осложнено „внешними обстоятельствами“—появлением отца, ударами грома. Она не сопротивляется—в этом сила ее молчания в ответ на обвинения отца. Раймонд зовет ее на путь борьбы—она ему отвечает, как и должен, по теории Шиллера, ответить идеалист:

Друг, ты одно естественное видишь;
И пелена земная омрачает
Твой взор—но я бессмертное глазами
Здесь видела... Без бога не падет
И волос с нашей головы.

Близок к этим словам—ответ Валленштейна на призыв Илло:

Обычное, земное—твой удел,
И опытен ты в умозаключеньях.

Но здесь Шиллер свободен от реализма—именно потому он чувствовал, что „сердце“ его принимает в работе над этой пьесой больше участия, чем прежде. Рассудку не приходилось „бороться с материалом“, потому что центральная фигура пьесы поставлена вне области рассудка. Но зато вместо трагедии явилась мистерия. Можно ожидать, что, отойдя несколько в сторону от прежнего своего пути (отчасти под влиянием романтиков), Шиллер с новой силой возьмется за создание чистой трагедии, потому что все же на это направлено главное его внимание. Сюжет „Орлеанской Девы“, может быть, заинтересовал его, помимо всего остального, тем, что давал возможность передать весь ход действия высшим силам и мотивировать все совершающееся извне. Это стремление связано с метафизическими и эстетическими основаниями его теории. Но введя чудо, Шиллер должен был отказаться от внерелигиозного сочетания—невиновности и сопротивления, на котором строилась его теория трагического. Можно поэтому думать, что дальше Шиллер будет опять искать такого построения трагедии, при котором это сочетание так или иначе осуществится. Это предположение подтверждается отчасти тем, что для разработки „Орлеанской Девы“ у Шиллера было еще два плана, кроме исполненного. Об одном он сообщает в письме: „Особенно соблазнительным был для меня такой ход действия, при котором картина тогдашних безбожных нравов и распущенности при роскошном дворе дофина была бы контрастом с решительностью вдохновенной девушки.... Тогда Жанна была бы сожжена в Руане“. Этот план остался в стороне—идея мистерии помешала его осуществлению. Но этим не уничтожен был „соблазн“ трагедии.

3. „Мессинская Невеста“.

После „Орлеанской Девы“ Шиллер в течение целого года медлит и колеблется. „При моей теперешней сознательности по отношению к самому себе и к искусству, которым я занимаюсь, я не выбрал бы Валленштейна“, пишет он Кёрнеру. Опять является у него мысль—написать трагедию в „строжайшей греческой форме“. Возникает ряд замыслов—трагедия из жизни Мальтийского ордена (Die Malteser), трагедия „Варбек“ из эпохи английского короля Генриха VII, в центре которой должен был быть самозванец, выдающий себя за сына Эдуарда IV. Еще раньше, в связи с чтением Софокла, было намерение написать трагедию „Die Polizei“, действие которой происходило бы в Париже, а полиция играла бы роль Немезиды. Наконец, был еще один план, непосредственно связанный, повидимому, с „Мессинской Невестой“—написать трагедию „Die Braut im Trauer“, которая была бы продолжением „Разбойников“; план этой пьесы разработан очень сжато, но главным ее лицом должен был быть Карл Моор, при чем кончаться она должна была гибелью всего его рода. Можно думать, что из этого плана развилась впоследствии „Мессинская Невеста“, которая, таким образом, имеет какую-то связь с „Разбойниками“—тем более, что обе эти трагедии разрабатывают и видоизменяют старый сюжет, на котором основаны трагедии Лейзевица (Julius von Tarent) и Клингера (Zwillinge). Прибавлю еще, что в это же время Шиллер написал балладу из античной жизни—„Кассандру“, признаваясь в письме, что это—сюжет для целой трагедии, а не для баллады.

Ясно, что Шиллер опять возвращается к чистой трагедии, при чем его интересует больше всего разработка трагической формы в самом строгом стиле. Он отвергает

исторические сюжеты, потому что они отвлекают внимание богатством своего содержания. „Эдип“ Софокла он выбирает своим образцом (письмо Кёрнеру от 13 мая 1801 г.). 18 августа 1802 г. он пишет Гёте, что ни одна работа не научила его столь многому, как эта: „Тут—целое, которое я легче обозреваю и которым легче управляю; притом—благодарнее и радостнее задача сделать богатым и содержательным простой матерьял, чем ограничивать рамками предмет сам по себе слишком богатый и широкий“. Действительно, „Мессинская Невеста“—не историческая трагедия, и этим она тоже сближается с „Разбойниками“.

Происходит нечто вроде замыкания цикла—Шиллер возвращается к семейной трагедии, к сюжету враждующих братьев, стремясь к изображению элементарных человеческих чувств, не осложненных политическими интригами, но разрабатывает этот сюжет „в строжайшей греческой форме“ Внешне это выражается прежде всего в том, что в трагедию вводится хор. Оправданию и обоснованию этого приема Шиллер посвятил целую статью—„Об употреблении хора в трагедии“ Исходя из того, что „искусство стремится к чему-то реальному и объективному“, Шиллер утверждает что оно не может довольствоваться „кажущейся правдой“ (mit dem Scheine der Wahrheit) или „правдоподобием“: „на самой правде, на твердом и глубоком основании природы воздвигает оно свое идеальное здание“. Поэтому задача истинного искусства—не переносить человека „в минутную грезу о свободе, но действительно и на самом деле с д е л а т ь его свободным“. Для этого искусство должно „отодвинуть в объективную даль“ (in eine objektive Ferne zu rücken) чувственный мир, который в иное время „давит нас как слепая сила“ —сделать его „свободным созданием нашего духа и при помощи идей овладеть материальным“. Сама

природа есть лишь идея духа, которая никогда чувственно не воспринимается. „Она лежит под покровом явлений, но сама никогда не становится явлением Только искусству идеала дано или вернее сказать задано охватывать этот дух всеобщего (diesen Geist des Alls) и заключать в телесную форму... поэтому оно истиннее, чем вся действительность, и реальнее, чем весь опыт". Осуждая натурализм, стремящийся к иллюзии, и объявляя ему войну, Шиллер утверждает, что в драматическом представлении „все есть лишь символ действительного".

Чувственный мир должен быть отодвинут „в объективную даль"—этого принципа мы до сих пор не встречали в Шиллеровской эстетике трагического. Если метафизика трагического, основанная на понятиях невиновности и сопротивления, осталась прежней, то в эстетике, несомненно, произошли какие-то изменения. Изображение чувственного мира не должно приближаться к иллюзии—на сцене нет иного места, кроме идеального пространства, нет иного времени, кроме последовательности действия. Откуда явились эти новые принципы? Что побудило Шиллера объявить такую открытую войну натурализму? Я думаю, что этого требовали самые основания его теории. Недаром в „Валленштейне" он ввел астрологию и сделал героя суеверным, недаром „Орлеанская Дева" построена на чуде. Потребность во внешней мотивировке заставляла Шиллера вводить в трагедию те или другие религиозные представления, которым и отдавать влияние на ход действия. Получалось чрезвычайно оригинальное сочетание—внерелигиозная, по своим основам, трагедия требовала религиозной мотивировки действия. Даже в „Марии Стюарт" католицизм оказался необходимым. В прежних трагедиях этот прием не был обоснован—теперь Шиллер оправдывает его, как борьбу с натурализмом, и тем

самым освобождает себя от необходимости исторически или психологически подготовлять эту религиозную мотивировку. Вера в звезды Валленштейна до некоторой степени обоснована психологически; чудо и влияния ада в „Орлеанской Деве“ оправданы эпохой. Теперь Шиллер, объявив драматическое представление „лишь символом действительности“, свободен в своем выборе и не обязан мотивировать ничем действие высших сил. Вот почему в „Мессинской Невесте“ он допустил в этом смысле полную свободу, смешав христианскую религию с греческой и введя даже элементы „мавританского суеверия“: „Под покровом всех религий“, говорит Шиллер, „лежит религия сама, идея божественного, и поэту должно быть позволено выразить это в той форме, в какой это каждый раз представляется ему более удобным и подходящим“.

Поэтому „Мессинская Невеста“ производит впечатление религиозного безразличия. Хор введен не как начало религиозное, а как эстетический прием. Об этом Шиллер сам говорит в статье: „Современный поэт не находит хора в действительности—он должен его поэтически создать и ввести, т.-е. он должен произвести в своей фабуле такие изменения, благодаря которым она может быть перенесена в то наивное время и в ту простую форму жизни“. Хор дает возможность облегчить фабулу, свести ее на борьбу элементарных человеческих чувств, сделать содержание бедным, избежать индивидуальных характеристик и психологической мотивировки, а внимание свое сосредоточить на трагической форме—к этому, как мы видели, давно стремился Шиллер. При этом введение хора дает возможность изображать рядом идеальное и чувственное—это важно, потому что, по мысли Шиллера, поэтическое „лежит именно в точке безразличия идеального и чувственного“ (in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen). Шиллер давно

уже указывал на разумность употребления афоризмов или „общих истин", у места вставленных в диалог. Именно такую службу несет хор в трагедии: „Хор выходит за пределы узкого круга действия, чтобы вознестись над прошлым и будущим, над далекими временами и народами, над человеческим вообще, чтобы определить великие результаты жизни и высказать наставления мудрости.... Таким образом, хор очищает трагическое произведение тем, что он отделяет рефлексию от действия и, именно благодаря этому отделению, вооружает само действие поэтической силой".

Перейдем к самой трагедии. Исследователи с изумлением и недоумением останавливаются перед понятием Рока, на котором строится „Мессинская Невеста". Многие, в том числе и Беллерман, утверждают, что трагедия эта может быть понята и вне Рока, что она сохраняет свое значение и смысл несмотря на Рок. Но это значит—сделать „Мессинскую Невесту" просто житейской драмой, полной при этом случайностей и искусственных приемов. Сила Рока входит, очевидно, в самый замысел трагедии, составляет основу ее структуры. Игнорировать ее—значит не следовать художественным намерениям Шиллера. Что же такое этот Рок в „Мессинской Невесте"? Есть ли это религиозно-нравственное явление, управляющее миром и карающее преступление, т.-е. некая разумная сила, которая дает себя знать на примере несчастной семьи, или это нечто другое? Иными словами—хочет ли Шиллер доказать своей трагедией некое общее положение и ужаснуть картиной страшного суда, производимого высшей силой над преступным человеком, или цель его иная? Если бы это было так, то мы должны были бы признать, что изменилась не только эстетика, но и метафизика трагического—т.-е., что Шиллер перешел к религиозной трагедии.

Однако, для этого нет никаких оснований, и введение Рока, как и употребление хора, должно быть объяснено как художественный прием. Нам уже не должно казаться новым или странным стремление Шиллера—ввести с самого начала действия какую-нибудь внешнюю силу, которая берет в свои руки развитие событий, и это развитие, таким образом, получает характер внешней необходимоети. В „Марии Стюарт" такой необходимостью был смертный приговор, но это придавало рассудочный характер всей пьесе. В „Орлеанской Деве" Шиллер воспользовался духом того времени, чтобы мотивировать действие борьбой светлого христианского начала с верой с силу злых духов. Новая трагедия Шиллера хотя и связана как будто с эпохой средневековья или раннего Возрождения, но по существу своему—вневременна. Никаких специальных исторических признаков той или другой эпохи нет. В самом деле, ему ведь нужно только одно— чтобы фабула была н а и в н а по своему характеру, чтобы изображению подлежали только самые основные, ничем не осложненные, почти первобытные человеческие чувства.

Аналогий с Софокловым „Эдипом" в „Мессинской Невесте" много. В „Эдипе" Иокаста рассказывает Эдипу:

Тебе сейчас покажет мой пример,
Как лживы все гадатели. Царь Лайос,
Я не скажу от Феба самого,
Но от жрецов услышал предсказанье,
Что сыном, мной рожденным от него,
Убитым быть ему судила Мойра.

. . . .

И не прошлю трех дней с рожденья сына,
Как, ноги царь связав ему, рабам
Велел дитя покинуть в горных дебрях.

В „Мессинской Невесте" Изабелла рассказывает сыновьям про сон отца—ему снилось, что из брачного ложа

выросли два лавровых дерева, ветви которых густо переплетались; между ними выросла лилия, которая превратилась в пламя, и в этом пламени погибли не только деревья, но и весь дом. Отец обратился к арабу-гадателю по звездам:

И тот араб истолковал: когда бы
Я разрешилась дочерью,—она
Обоих сыновей ему убила б,
И весь бы род погиб через нее.
И дочерью я разрешилась, но
Жестокое отец дал повеленье:
Новорожденную немедля бросить
В морские волны.

И Эдип таино спасен так же, как спасена дочь Изабеллы. И Иокаста, так же, как Изабелла, говорит о лжи пророчеств, когда зрителю ясно, что пророчества исполняются и что сейчас всем станет это ясно.

Вот каково предвидение мудрых
Гадателей. Нет, верить им нельзя:
Лжецы они.

И дальше—когда приходит вестник, и Иокаста узнает что мнимый отец Эдипа, Полиб, умер, она восклицает:

Пророчество богов, где ваша сила?
Эдип бежал, боясь убить отца;
Меж тем Полиб своею смертью умер,
И Феб неправ: не сын убил отца.

И еще за несколько мгновений до полного раскрытия всей правды Эдип говорит Иокасте:

Но если так—какое дело нам
До Пифии с треножником священным,
До знамений, до крика вещих птиц?
. . . .   Теперь
В гробу отец, и с ним погребена
Вся эта ложь, все прорицанья бога!

Иокаста прибавляет:

Не я ль тебе давно уж говорила:
Гадатели обманщики!

В „Мессинской Невесте“ положение осложнено другим сном, смысл которого разъясняет Изабелле монах:

„Я разрешуся дочерью; она
„Мне сыновей враждующие души
„Соединит в любви горячий пламень“

Когда убит Мануэль, Изабелла обрушивается гневом на оба пророчества:

И те, как и другие лгут уста!
Волхва наука—лишь одна мечта:
Он иль прельщает, или сам прельщаем;
И правды о грядущем не узнаем,
От родника ли света в небесах
Мы зачерпнем, иль в адовых струях.
. . . .

Вправо
Иль влево птиц полет направлен, так ли
Иль иначе вращаются созвездья,—
Нет смысла в вечной книге естества.
Снотолкование—один лишь бред,
И ложь одна—все предзнаменованья!

Но помимо второго сна и предсказания монаха, которое разрушает религиозное единство драмы, есть одно различие, которое совершенно меняет роль Судьбы в „Мессинской Невесте“ по сравнению с „Эдипом“. Цезарь убивает Мануэля, зная, что он убивает брата, тогда как Эдип убил Лайя, не зная ни что он—Лай, ни что он—отец. Этим ослаблена трагическая ирония, которая у Софокла

так потрясает зрителя. Иначе говоря, Судьба в „Мессинской Невесте“ действует как сила пассивная, тогда как в „Эдипе“ она активна. У Софокла Судьба ставит жертву в такое положение, при котором она исполняет именно то, что предсказано, совершенно не сознавая этого, хотя и зная пророчество. Судьба настолько держит Эдипа в своих руках, что заставляет его сделать то, что ей нужно, путем обмана. У Шиллера Цезарь убивает Мануэля в припадке ревности, зная, что он делает. Иначе говоря, у Софокла сила Рока действует на протяжении всей трагедии, активно проявляя свою волю и ужасая этим зрителей, между тем как у Шиллера Рок не является активной силой, высшей волей, как Мойра, но действует лишь как пружина, определяющая с самого начала ход действия. Поэтому-то некоторые исследователи и находили возможным совершенно игнорировать силу Рока в „Мессинской Невесте“, рассматривая эту трагедию с чисто-психологической точки зрения. Это не так, но основание для возможности такого толкования Шиллер дает именно тем, что употребляет понятие Рока не как религиозный принцип, а как эстетический прием, удобно уравновешивающий действие и придающий ему характер необходимости. Характерно поэтому, что центральная фигура у Софокла—сам Эдип, не только страдающий, но и действующий, жертва и преступник в одно и то же время, тогда как у Шиллера в центре трагедии стоит не Цезарь, хотя он и лишает себя жизни, а Изабелла, только страдающая и ни в чем не виноватая. Главное сострадание сосредоточено именно на Изабелле—ее сын остается лицом второстепенным. Это не случайно. Очевидно, Рок, проявляющий себя в снах и пророчествах, введен в пьесу только для того, чтобы поставить Изабеллу в положение, близкое к „Марии Стюарт“, т.-е. поступить по Еврипидовскому методу, как писал тогда

Шиллер. Вина Цезаря—вторичная, не ею определяется трагический смысл пьесы. Сон отца открывает вмешательство Рока, навстречу ему выдвигается „сила сопротивления“. Эта обычная и теоретически обоснованная Шиллером комбинация подготовляет страдания Изабеллы. Опять „затягивается пытка чувств“ тем, что Изабелла все больше и больше надеется на благополучный исход, веря и по своему понимая пророчество монаха, тогда как на самом деле она все ближе и ближе к трагической развязке. Последние строки трагедии надо понимать просто как стилизацию в духе сентенций античного хора:

Жизнь—не высшее из благ,
Но величайшее из зол—вина.

Можно еще принять их, как мнение только хора, а не автора, так как с точки зрения хора сопротивление Року, проявленное отцом, есть вина. Но если Изабелла—центр трагедии, то вине отведена в „Мессинской Невесте“ слишком незначительная и чисто формальная роль, чтобы можно было ею исчерпывать смысл этой трагедии.

Итак, в „Мессинской Невесте“ Шиллер стремился к осуществлению чистой трагической формы, не осложненной никакими посторонними элементами. Это вначале даже расхолаживало его—он, повидимому, опять боялся рассудочности. В самом начале работы, 13 мая 1801 г., он пишет Кёрнеру, что еще не чувствует той степени увлечения, которая ему необходима: „Причина, может быть, в том, что интерес сосредоточен не столько на действующих лицах, сколько на самом действии, как в „Эдипе“ Софокла; это может оказаться преимуществом, но все-таки вызывает некоторую холодность“. Зато позже, 15 ноября 1802 г., он пишет тому же Кёрнеру: „Совершенно новая

форма сделала меня более юным, или, лучше сказать, античность сделала меня самого более древним человеком, ибо истинная юность все-таки—только в древности". После первого представления „Мессинской Невесты" Шиллер писал, что „впервые получил впечатление истинной трагедии" (einer wahren Tragödie). Действительно, здесь действие настолько определено внешней необходимостью, что роль Изабеллы—совершенно пассивная, а к этому и стремился Шиллер. Но Судьба использована Шиллером только, как момент конструктивный—поэтому ей отведена роль только прорицателя. Беллерман сравнивает значение предсказания в „Мессинской Невесте" с тем, как Христос предсказал апостолу Петру его отречение. Но христианство основано на понятии свободы воли—поэтому Христос только предвидел то, что Петр сделает сам по себе, собственной волей. Античное представление о Судьбе противоположно христианству—поэтому в „Эдипе" Софокла Судьба не только предвидит, но и заставляет человека сделать то, что ей нужно. „Мессинская Невеста" не основана ни на каком религиозном представлении,—поэтому в ней смешано и то, и другое. С одной стороны, все определено необходимостью, с другой—Цезарь убивает Мануэля сознательно. Отсюда—два пророчества, которые как бы противоречат одно другому и тем самым предоставляют человеку выбор. Отсюда же—и неожиданный возглас хора: „Der Übel grösstes aber ist die Schuld". Получилось ничем внутренне неоправданное сочетание—свободы с необходимостью. На самом деле нет ни того, ни другого, потому что нет религиозной основы, ни для свободы воли, ни для ее несвободы. И потому опять правым кажется Отто Людвиг, нашедший в этой трагедии „лишь произвольную игру с поэтическими и театральными тонами и эффектами". Он сравнивает „Мессинскую Невесту" с „Антигоной":

„Антигона предстает нам сначала как нечто совершенно чуждое, но скоро мы чувствуем себя на родине; она для нас человек из чуждого нам мира, чужды нам ее одеяние. нравы, вера и мышление, но они находятся в полном согласии между собой и с ней; мы относимся с уважением к этому чуждому явлению, как к чему-то необходимо в самом себе заключенному, к чему-то в себе истинному, а в „Мессинской Невесте“ этого нет. Тут нам становится впервые ясным сходство между греками и Шекспиром. „Мессинская Невеста“ так же чужда грекам, как и Шекспиру“.

„Мессинская Невеста“—несомненно высшая точка в творчестве Шиллера. Но именно потому на ней яснее всего сказалась невозможность создания трагедии на той метафизической основе, которая установлена была Шиллером. В монологах хора есть „lyrischer Schwung“, который радовал Шиллера. Но настоящего трагического подъема нет, потому что для него нет никакой почвы. Вместо трагедии поневоле является трагическая поэма, в которой на первый план выдвигаются „общие истины“, лирически выраженные хором. Так Шиллер неизбежно возвращается к первоначальной „реторической“ манере, им самим осужденной.

4. „Вильгельм Телль“ и „Димитрий“.

„Мессинская Невеста“—в сущности последняя трагедия Шиллера. „Вильгельм Телль“—не трагедия, а скорее ряд сцен. „Димитрий“—вещь незаконченная. „Вильгельм Телль“—историческая мозаика. Здесь нет определенной структуры, нет внутренней закономерности, нет центра. Она вся эпизодична—на это указывал еще Беллерман: личность Баумгартена и его спасение, любовь Руденца и Берты, как и самые их фигуры—все это не необходимо. С другой стороны, образ

самого Телля не настолько централен, чтобы действие располагалось вокруг него. В пьесе несколько центров, которые сосуществуют, а не оказывают взаимного влияния. Поэтому для нашей темы эта пьеса не представляет большого интереса—ее можно рассматривать, как выход за пределы трагедии. Это—скорее идиллия. Опять произошло нечто похожее на переход от „Марии Стюарт" к „Орлеанской Деве". Как там, исполнив все требования теории, Шиллер, точно разочарованный в своих трагических замыслах, пишет мистерию, так здесь, создав своего рода образец применения чисто-трагической формы, он отдыхает на свободном изображении народных сцен и называет новую свою пьесу—„Schauspiel". После „Валленштейна" творчество Шиллера идет перебоями: „Мария Стюарт"—„Орлеанская Дева", „Мессинская Невеста"—„Вильгельм Телль".

Новая передышка приводит к новой трагедии—точно в эти промежутки у Шиллера накопляется трагическая энергия, требующая выхода. Если „Мессинская Невеста" возвращала нас, до некоторой степени, к „Разбойникам", то „Димитрий" возвращает к „Валленштейну" Опять—история, опять война и придворные интриги. Более того — самозванство Димитрия, как трагическая тема, сближается с ослеплением Валленштейна, читающего в движении звезд свою судьбу. Они оба обмануты—Валленштейн тоже „самозванец", когда причисляет себя к „hellgebornen, heitern Joviskinder". План новой трагедии развивается по обычной системе, но с той разницей, что не вводится никаких высших сил. В этом отношении Шиллер достиг в „Мессинской Невесте" апогея и этим закрыл себе путь для дальнейшего пользования таким приемом. Мотивировка остается внешней—очень характерно, что из всех возможных трактовок этого сюжета Шиллер выбрал именно такую, при которой Димитрий остается

невинным в своем самозванстве. Он обманут, он сделан средством мщения Борису, а когда обман раскрывается — он уже по **необходимости** должен продолжать свою роль. Шиллер так и комментирует этот момент трагедии в своем плане: „Innerer Kampf, aber üderwiegendes Gefühl der **Notwendigkeit**, sich als Zar zu behaupten“. Это аналогично тому, что говорит Валленштейн, когда видит себя вынужденным к измене:

Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit.

При свидании с Марфой, матерью убитого царевича, Димитрий не скрывает от нее истины, но опять-таки настаивает на **необходимости** такого положения: „Но если ты не чувствуешь как мать, если не видишь во мне сына, то мысли как княгиня, соберись с духом как царица и, сделав разумный выбор, предайся **необходимости**“ [1]). Конец трагедии должен был особенно ярко показать трагический смысл его самозванства: на его место является новый самозванец, который, уже сознательно обманывая народ, объявляет себя истинным царевичем Димитрием. „Этот монолог второго Димитрия, пишет Шиллер в конце плана, может заключить трагедию, открывая перспективу для нового ряда бурь и вместе с тем начиная все заново“ [2]). Такой открывающейся в конце перспективой Шиллер уводит внимание зрителя от личности первого самозванца в область истории, которая и

[1]) „Doch wenn du nicht als Mutter für mich fühlst, wenn du den Sohn nicht in mir findest, so denk als Fürstin, fass'dich als Königin und schicke dich mit kluger Wahl in das **Notwendige**“.

[2]) „Dieser Monolog des zweiten (falschen) Demetrius kann die Tragödie schliessen, indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken lässt und gleichsam das Alte von neuem beginnt“.

есть эта „необходимость“. На ее фоне судьба Димитрия получает возвышенный и трагический смысл. Трагический— потому, что он оказывается средством в руках судьбы; возвышенный—потому, что он гибнет, следуя необходимости и стремясь исполнить свою историческую роль.

Итак, с помощью теории трагического мы проследили конструктивные приемы Шиллера в его трагедиях. Мы видели, что основным его заданием, определяющим самую структуру трагедий, было стремление построить трагедию так, чтобы завязка не заключала в себе вины или личной ошибки, а развязка не была бы наказанием. Пружиной действия должна быть необходимость, с которой герой борется. Необходимость эта должна быть мотивирована извне и служить, таким образом, символом Рока, действующего в истории. Этим объясняется тяготение Шиллера к историческим сюжетам и отсутствие интереса к психологической разработке личности. Человек в столкновении и борьбе с чуждыми ему и часто враждебными силами природы и истории—вот основная тема его трагедий.

Тем самым трагедии Шиллера лишены религиозной основы—страдание обосновывается только эстетически, как закон трагического искусства. Оно рождается как результат насилия природы над человеком, который есть „существо хотящее“. По существу своему страдание остается бессмысленным, и человек встречает его лишь как внешнюю необходимость, которой в конце концов уступает как превосходящей его силе.

Вячеслав Иванов, в статье своей „О существе трагедии“ [1]), утверждает, что „чисто-внешнее столкновение противобор-

---

[1]) „Борозды и межи“. М. 1916. Стр. 240.

ствующих могуществ, не мыслимых нами в изначальном единстве, чуждых одно другому или принадлежащих к разным порядкам явлений (как, например, сила природы и сила человеческого духа), не может служить предметом“ трагического искусства. Действительно, борьба сил в трагедии должна восходить к некоему единому началу, составляющему ее религиозную основу. Иначе трагедия есть либо бессильный и бессмысленный крик, либо игра в Судьбу.

Однако трагедии Шиллера покоются именно на таком „столкновении противоборствующих могуществ“, чуждых одно другому и принадлежащих к разным порядкам явлений, как сила природы и сила человеческого духа. Так обоснована теория, исходящая из „непредназначенности человека к страданию“—так осуществлены и самые трагедии. И Шиллер чувствовал, что его трагедии угрожает опасность лирического возгласа—он поэтому сознательно стремился держаться в стороне от предмета и трактовать его „mit der reinen Liebe des Künstlers“. Но на этом пути он пришел к эстетически-рассудочному творчеству, от которого уходил то в область романтической мистерии, то в область народной идиллии. „Орлеанская Дева“ и „Вильгельм Телль“ стоят перед нами свидетелями его неудовлетворенности. Античная трагедия не помогла ему — здесь Рок уже откровенно был принят лишь как эстетически-формирующее начало, и перед „Мессинской Невестой“ с недоумением остановились даже такие поклонники Шиллера, как Фридрих Геббель.

Понятным еще становится теперь, почему именно стихотворная форма так облегчила Шиллеру работу над „Валленштейном“. Отсутствие религиозного начала, вносящее единство в сложное и многообразное содержание, необходимо нужно было восполнить—нужно было найти нечто, что объединило бы разрозненные картины борющихся сил. Шиллер

нашел это нечто в стихе, который сам собой, хотя только внешне, формирует и узаконяет действие. Ритм, писал Шиллер, по поводу „Валленштейна“ подводит все характеры и положения под один закон, придает разнообразному нечто объединяющее, объединяет все различное в одном родовом понятии поэтического. Да, ритм помог Шиллеру конструировать трагедию, но он был бессилен создать внутреннее единство. „Искусство речи“ о котором говорил Людвиг, вспоминая Корнеля, выдвинулось на первый план, скрывая за собою отсутствие истинно трагического пафоса. Шиллер не создал новой трагедии, и, если позволено будет прибегнуть к парадоксу, наиболее трагическим зрелищем представляется нам самое его искание новой трагедии на внерелигиозном пути, нежели то, что он на этом пути нашел.

Его трагедийное творчество определялось именно отсутствием религиозного воззрения на человеческую судьбу Воображение было привязано к рассудку — в этом отношении Шиллер остался человеком XVIII века. Истинная трагедия осталась для него загадкой. Потому он так неустанно и нетерпеливо, волнуясь и спеша, переходил от окончания одной к началу другой. Потому, уставая в борьбе с собственным заданием, отклонялся в стороны, давая некоторую волю сердцу. Поэтому „Мессинская Невеста оказалась рядом с „Вильгельмом Теллем“.

1917.

Иллюзия сказа

Мы всегда говорим о литературе, о книге, о писателе. Письменно-печатная культура приучила нас к букве. Слово мы, книжники, только *видим*; оно всегда для нас—нечто неразрывно связанное с буквой. Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет—что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика. Мы думаем—писатель *пишет*. Но не всегда это так, а в области художественного слова—чаще не так. Немецкие фологоги (Сиверс, Саран и др.) несколько лет назад заговорили о необходимости „слуховой“ филологии (Ohrenphilologie) вместо „глазной“ (Augenphilologie). Это—чрезвычайно плодотворная идея. В области стиха такой анализ дал уже интересные результаты. Стих, по самой природе своей, есть особого рода *звучание*—он мыслится произносимым и потому текст его есть только запись, знак. Но не бесплоден такого рода „слуховой“ анализ и в области художественной прозы. В ее основе тоже лежит начало устного *сказа*, влияние которого часто обнаруживается на синтаксических оборотах, на выборе слов и их постановке, даже на самой композиции.

Мы привыкли к школьному делению словесности на устную и письменную. Но, с одной стороны, былина или сказка „вообще“, вне сказителя, есть нечто абстрактное. С другой (и вот это-то особенно интересно)—элементы сказительства и живой устной импровизации скрываются и в письменности. Писатель часто мыслит себя сказителем и разными приемами старается придать письменной своей речи иллюзию сказа. Есть, конечно, специально-письменные формы, но ими литература (собственно вернее—именно словесность) не исчерпывается, да и в них можно найти следы живого слова.

Недаром мы обеднели настоящими романами и не умеем писать их так, как писали Шпильгаген или Зола, или старые англичане. Точно утеряли чутье к этой форме и разучились технике. Роман—форма смешанная и рожденная именно письменной культурой. Роман пишется, а не записывается, и пишется именно для чтения. Живое слово рассказчика тонет в этой громоздкой массе—голоса нет Длительные диалоги, обширные фактические описания, сложность фабулы—все эти условия делают роман именно книгой. Наш русский роман развивался своеобразно и сравнительно недолго—только в шестидесятых и семидесятых годах. Романы Достоевского построены на соединении страстного личного тона с драматическими приемами (развитой диалог и разговор). У Толстого построение основано на разнообразии психологических „сцеплений“ и на приемах биографического анализа—недаром он начал с „Детства и отрочества“. Романы Тургенева—те же новеллы: у него никогда нет прочного узла для всех лиц, хотя их обычно немного; Лизу и Лаврецкого легко отделить от остальных, составляющих только фон. Поэтому ему так просто остановить развитие фабулы и в 8 главах подробно рассказы-

вать историю Лаврецкого. Для Тургенева это характерно — он всегда стремится рассказывать, он всегда обращается к слушателю. Тургенев „имел дар слова и говорил охотно, плавно, любил, кажется, больше рассказывать, чем разговаривать", сообщается в одном воспоминании. Диалог — слабое место его романов. В „Записках охотника" он — сказитель, и это его настоящий тон. Его повести именно повествуются — они часто даже с внешней стороны построены на иллюзии действительного, непосредственно воспринимаемого устного рассказа, как „Первая любовь", „Рассказ о. Алексея", „Гамлет Щигровского уезда", „Живые мощи".

Сказка, в сущности, всегда — импровизация. Ее сюжет — только схема, ее запись — только отдельный факт. Эти черты примитива сохраняются и в письменной новелле. Новеллист обычно, путем разных приемов, стремится вызвать впечатление непосредственного рассказа, импровизации. Художник ведь по существу своему — всегда импровизатор. Письменная культура заставляет его выбирать, закреплять, обрабатывать, но тем охотнее стремится он сохранить хотя бы иллюзию свободной импровизации. Когда это соединяется со строгостью стихотворной формы — получается радостное впечатление власти художника, впечатление игры. Так сделан был „Евгений Онегин" — непринужденность тона вместе с ритмической скованностью речи действует как высшая степень свободной импровизации. Не потому ли Пушкин и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, определенный тон рассказчика? Белинскому „Повести Белкина" не понравились (с высоты его теории), но и он отметил „искусство рассказывать (conter)" и признался, что „их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний

вечер у камина“. Характерно при этом, что Пушкин еще указал, от кого Белкин слышал эти рассказы, точно желая этим повысить иллюзию непосредственного сказа и от писателя возвести их происхождение к сказителю: „Смотритель“ рассказан был титулярным советником, „Выстрел“—подполковником, „Гробовщик“—приказчиком, „Метель“ и „Барышня“—девицею. Недаром сообщается и о том, что старая ключница приобрела доверенность Белкина искусством рассказывать истории“. Эта самая ключница, как говорится в предисловии, заклеила потом окна флигеля первою частью его неоконченного романа. Она была права—Белкин никогда бы его не кончил, а если бы и окончил—роман был бы, наверно, неудачный.

Гоголь—сказитель особого рода: с мимикой, с жестами, с ужимками. Он не просто рассказывает, а разыгрывает и декламирует. Характерно, что начал он со сказок и вложил их в уста Рудого Панька. А потом сам создал особые формы сказа—с восклицаниями, со словечками всякого рода.

Прирожденным сказителем, до сих пор неоцененным, был и Лесков. Романы ему не давались, а такие вещи, как „Запечатленный ангел“ и „На краю света“—образцы высокого словесного художества. И опять характерно: и то, и другое передается, как действительный устный рассказ определенных лиц. В этом смысле его непосредственный ученик—Ремизов. Он всегда сказывает и заставляет слушать. Его письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию: „О значении слова мурьё скажу словом жития Нифонта: „Разгоняше яко и муры некыя“. А когда их кишит великое множество, когда мур на муре и муром погоняет,—это и есть мурье самое, наше время военное, осточертеневшее, мрак духа, чернь души, телесная мерзость“ („Среди мурья“ 1917 г., примечание). Часто он

сообщает о происхождении рассказов—иногда с характерными подробностями: рассказывала старуха Анна из дер. Подворья или „баба олонецкая на жнитве 1914 г. рассказывала". Недаром искусству рассказывать учится он на народных сказках и древне-русских повестях. В древне-русской письменности можно наблюдать борьбу книжности с живым словом. В этом отношении необыкновенно интересен протопоп Аввакум, стиль которого, я думаю, сильно повлиял на Лескова.

Примеров можно привести много. Письменность для художника слова—не всегда добро. Настоящий художник слова носит в себе примитивные, но органические силы живого сказительства. Написанное—это своего рода музей. Для нашего сумасшедшего, но вместе с тем творческого времени характерно это возвращение к живому слову. С одной стороны—Ремизов, возвращающий нас к сказке, с другой—Андрей Белый, ломающий обычный письменный синтаксис и прибегающий даже к чисто внешним приемам (пунктуация особого рода и т. д.), чтобы сохранить в письменной речи все оттенки устного сказа. Филология тоже должна обратить на это внимание. Здесь открываются новые пути и для критики, и для исследования художественной прозы—области, до сих пор очень темной.

1918.

Проблемы поэтики Пушкина [1])

Неслучайно, хотя и внезапно, возникли у нас Пушкинские дни. Жизнь движется борением противоположностей. Отказ от прошлого, бунт против устойчивых традиций сам из себя порождает влечение—оглянуться назад и посмотреть, что из оставленного позади, брошенного и позабытого как ненужное, оказалось близким, необходимым, несмотря на пройденный путь. Всех тревожит вопрос—после всего пережитого в жизни и в искусстве, жив ли Пушкин? И если да, то каким стал он для нас? Отошли ли мы так далеко, что уже плохо различаем его, или расстояние, нас от него отделяющее, есть то самое, которое нужно, чтобы окинуть взглядом целое, не теряя деталей? То самое, которое нужно художнику для построения формы?

До сих пор Пушкин был слишком близок нам—и мы плохо видели его. Мы говорили о нем школьным, мертвым языком, тысячи раз повторяя торопливые и смутные слова Белинского. Но вот—все школьное и мертвое, что можно сказать на русском языке о Пушкине, сказано и выучено наизусть. Сказано и бесконечное количество раз повторено вялое в современных устах наших и легкое для всех, потому что ни к чему не обязывающее, слово „Гений“. И что же!— Не монументом, а гипсовой статуэткой, стал Пушкин.

---

[1]) Речь на Пушкинском вечере в Доме Литераторов.

Об этой жалкой гипсовой статуэтке, об этой безделушке, украшавшей будуары, кричали футуристы, призывая сбросить ее с „парохода современности“. Да, того Пушкина, которым притупляют нас в школах (и будут притуплять!), того Пушкина, именем которого действуют художественные реакционеры и невежды, того убогого Пушкина, которым забавляются духовно-праздные соглядатаи культуры,—этого общедоступного, всем пригодившегося и никем не читаемого Пушкина надо сбросить.

Мы еще так молоды, что не знаем, как нам быть с собственной нашей культурой, с собственной нашей словесностью. Толстой сам подсказал нам, чтобы мы признали его мудрецом и учителем жизни. С Пушкиным и это не удается.

Напрасно почитатели Пушкина, стараясь „подымать выше“, считают его появление в русской поэзии неожиданным. Пушкин—не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII века. Ему он и обязан своим появлением. „Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него—свое; о настоящем—невозможно“ (Гёте). Пушкин—завершитель, а не зачинатель. Впитав в себя все поэтические традиции XVIII века—этого поистине рабочего, трудового для русского искусства века,—Пушкин создал высокий, классический в своей уравновешенности и кажущейся легкости канон. У него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может.

Искусство создает канон, чтобы преодолеть его. Русская поэзия после Пушкина искала новых путей для его преодоления—она больше боролась с ним, чем училась у него.

Юноша-Лермонтов идет по его следам как бы только для того, чтобы набраться сил для борьбы с ним же Он поднимает брошенного Пушкиным на пути своем Байрона, чтобы бороться тем же оружием. В английской и немецкой поэзии он ищет новых источников для русского стиха, чтобы освободиться от Пушкинского четырехстопного ямба. Но русскому стиху суждено было отойти на вторую линию, чтобы подготовить новый, независимый от Пушкина, расцвет. От Тютчева и Фета к символистам идет этот „запасной" путь русской поэзии. На главном пути могли удержаться только стихи Некрасова—и только тем, что он не боролся с Пушкиным, а действовал так, как будто Пушкина и не было. Символисты заговорили о Пушкине только тогда, когда стали победителями и мэтрами—как равные. Из недр символизма возник новый классицизм—в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утвержденное красивым в своей парадоксальности афоризмом Мандельштама: „Классическая поэзия—поэзия революции".

На этом фоне живого искусства мы заново почувствовали, заново увидели Пушкина. Мы увидели всю сложность и изысканность Пушкинского мастерства, замкнувшего собой блестящий период русской поэзии, начатый Ломоносовым и Тредьяковским. Мы поняли историческую миссию Пушкина—уравновесить русский поэтический язык, создать на основе накопленного опыта цельную, крепкую, законченную и устойчивую художественную систему. Слово у Пушкина стало легким—так, как у искусного архитектора самый массивный материал кажется невесомым, кружевным. Преодолены реакционные тенденции подражателей Державина, но усвоены и приведены в систему все достижения старой поэзии. Поэтому Пушкин совсем не революционен—он не борется

с учителями своими, а постоянно благодарит их. Правда, Державин для него—„дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника“, но непосредственный учитель его Жуковский, и к нему он относится с глубоким уважением: „Согласен с Бестужевым в мнении о критической статье Плетнева, но не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы, потому что зубки прорезались. Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же, переводный слог его останется навсегда образцовым. Ох, уж эта мне республика словесности! За что казнит? За что венчает?..... Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной“ (1825 г.)

Проселочная дорога Пушкина оказалась большой дорогой русской поэзии, но движение по ней после Пушкина стало надолго невозможным. Дорога Жуковского пошла в сторону, обходной тропинкой, и по ней уединенно шли Тютчев и Фет. Жуковский отходил от XVIII века, Пушкин возвращался к нему. Изучение поэзии XVIII века необходимо для построения поэтики Пушкина. Только на этом фоне ясно выступает система его художественных приемов. Пушкин исчерпывает все возможности русского стиха — словесные и ритмические,—насколько их подготовила старая поэзия. Тонкая система эпитетов, метонимий и перифраз создает главную прелесть его стиля, который кажется простым и легким, потому что достигнута взаимная пропорциональность частей, учтены их отношения, *найдены формы*. Открыт классический „подлинник“, который был еще неизвестен Державину. Старые элегии, послания и оды явились в новом обличье. Самая поэма Пушкина связана с этими описательными посланиями и одами. Недаром в „Кавказском пленнике“

на первом плане оказался hors d'oeuvre—описание Кавказа и черкесов, восходящее к Державину и Жуковскому. Романтический сюжет остался неиспользованным: „Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер; всем этим я пренебрег". Романтический герой превратился в деталь развернувшегося пейзажа, источник которого—не Байрон, а Жуковский („Послание к Воейкову" 1814 г.). В эпилоге чувствуется еще живая традиция оды:

Но се—Восток подъемлет вой!....
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ, идет Ермолов!

Отсюда—путь к историческим поэмам, к „Полтаве" и „Медному Всаднику".

К 30-ым годам лирическое творчество Пушкина ослабевает. Медленно совершается переход к прозе. „Евгений Онегин" подготовил этот переход. Здесь—альбом лирики, здесь же—начало сюжетных построений, которые не нуждаются в стихе.

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом
В меня вселится новый бес,
И Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы:
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,

Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины.

(Гл. III, строфа XIII.

Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему, конечно,
Но мне теперь не до него:
Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят
И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь.

(Гл. VI, строфа XLIII.)

Предчувствие Пушкина сбылось: не только он, но вся русская литература после 20-ых годов пошла путем „суровой прозы“. Это был перелом, а не простой переход. Стих и проза—почти разные искусства: „явления почти противоположные и враждебные друг другу“ (Мюссе). В Пушкине, как завершителе стихотворной культуры, перелом этот очень характерен. Уже в двадцатых годах его начинает интересовать проза: „Проза требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат; стихи—дело другое“. („О слоге“). Он соглашается, что русская поэзия „достигла высокой степени образованности“, но—„исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого еще не может быть довольно привлекателен, у нас нет еще ни словесности, ни книг“. В „Рославлеве“ он повторяет: „словесность наша, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же от всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только Историю Карамзина“. А читатели, устами Марлинского, уже громко требовали прозы: „Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи,

как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев и почти вовсе нет прозаиков... Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех у́глах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: „Прозы! прозы!—Воды, простой воды!“

И русская словесность ответила на этот крик—прозой. В творчестве Лермонтова обе эти стихии как бы уравновешены, но интересна разница между стилем его поэзии и стилем зрелой прозы. Проза его, сначала богатая метафорами, ритмико-синтаксическими параллелизмами и периодами, как наследием стиха („Вадим“), потом становится простой и ясной. Родство со стихом еще чувствуется в прозе Гоголя и Тургенева, действительно и начавших со стихов. Проза Толстого, Лескова и Достоевского развивается уже вне всякой связи со стихом—более того, она внутренно враждебна стиху. Это—не частный случай, а своего рода закон. Во французской литературе типично в этом смысле соотношение прозы Шатобриана и Гюго с прозой Стендаля и Мериме. Разница между формами прозы и стиха—не внешняя, не типографская, а основная, органическая, может-быть не меньшая, чем между орнаментальной и предметной живописью. Между ними—постоянная, никогда не прекращающаяся борьба. Изношенные, выпавшие из крыльев поэзии перья подбирает проза и становится в этом облачении музыкальной, стилистически-изысканной, богатой аллитерациями и ритмическими кадансами. (Такова, например, проза Марлинского, такова же проза А. Белого). Границы между прозой и стихом почти исчезают, но только до тех пор, пока,

одержав победу, проза не сбрасывает с себя пышное облачение и не является в собственном виде. Есть интересные примеры. Батюшков пишет в 1817 г.: „Для того, чтобы писать хорошо в стихах в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно писанное в прозе пригодится: „Она—питательница стиха", сказал Альфьери, если память мне не изменила". Молодой Толстой записывает в дневнике: „Читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога". И та же мысль в „Исповеди" Руссо· „Иногда я писал посредственные стихи: это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы". Характерно и отношение Батюшкова к прозе Шатобриана, в которой он правильно почувствовал угрозу стиху: „он... испортил и голову, и слог мой: я уже готов был писать поэму в прозе, трагедию в прозе, мадригалы в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!" (письмо Гнедичу 1811 г.)

„Лета шалунью рифму гонят"... Это—не простая шутка. В „Мыслях на дороге" (1833—35 гг.) Пушкин говорит: „Думаю, что современем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной и проч.". Недаром в первой книжке „Современника" (1836 г.) Пушкин напечатал статью бар. Розена „О рифме", где предлагается поэтам бросить эту пустую, недостойную поэзии игрушку. В тридцатых годах Пушкин

ясно чувствовал, что развитие русского стиха должно остановиться. Он сам видел громадную разницу между своей стихотворной речью и прозаической. Насколько первая, в пределах классического канона, достигла своего расцвета, настолько вторая была еще совершенно неорганизована. „Вот уже 16 лет как я печатаюсь, и критики заметили в моих стихах пять грамматических ошибок (и справедливо); я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место. Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет Гоголь".

Всем этим подтверждается, что проза Пушкина явилась не как дополнение к его стихам, а как нечто новое, сменившее собой период стихотворный. Действительно, в годы 1828, 1829, 1830 Пушкин пишет по тридцати и больше стихотворений, и среди них такие, как „Не пой, красавица, при мне", „Когда для смертного умолкнет шумный день", Анчар, Чернь, Обвал, „На холмах Грузии", „Брожу ли я вдоль улиц шумных", „Мороз и солнце—день чудесный", Поэту, Бесы, Осень, Заклинание и др.; в 1831 г.—семь, в 1832 г.—девять, из которых 2 неоконченных и 4 альбомных, в 1833 г.—восемь, из которых только одно лирическое (Не дай мне бог, сойти с ума), в 1834—всего три. Начинается явный перевес прозы.

Что же такое проза Пушкина? Предшественников у нее как-будто нет—русская новелла в это время почти не существовала. Ни Карамзин, ни Марлинский, ни Нарежный не могли ничего дать Пушкину. Короткая, простая фраза—без ритмических образований без стилистических фигур; сжатая сюжетная новелла, с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения—где источники этого? В 1825 г. Пушкин писал Марлинскому: „полно тебе писать б ы с т р ы е

повести с романтическими переходами—это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто.... возьмись-ка за целый роман и пиши его со всей свободой разговора или письма". Марлинский декламирует в прозе, Пушкин—рассказывает. Это искусство рассказывания (conter) почувствовал даже Белинский, ничего не понявший в „Повестях Белкина".

Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха. Именно поэтому они—на таком расстоянии от стиха. Это—не „поэтическая проза" Марлинского или Гоголя. Маленькая фабула развертывается в увлекательный сюжет, рассказанный стилем „свободного разговора". Это—не „быстрые" повести; наоборот—при помощи тонких художественных приемов Пушкин задерживает бег новеллы, заставляя ощущать каждый ее шаг. При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел" можно вытянуть в одну прямую линию—история дуэли Сильвио с графом. Но Пушкин создает, во-первых, рассказчика, личностью которого мотивируется разложение новеллы на два момента и торможение между ними (начало второй главы); во-вторых, новелла составляется при участии двух рассказчиков кроме автора—самого Сильвио и графа. При этом введен момент неожиданности—торможение внезапно приводит к прерванному рассказу. Характер Сильвио играет роль второстепенную—недаром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе. Особенность повести—ее походка, поступь, установка на сюжетное построение. То же и в „Метели". Здесь особенно интересно накопление веса к концу. Прием этот не мотивирован ничем—обнажена игра с сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельные, которые к концу внезапно сходятся. Из рассказа вынимается кусок—венчание Марьи Гавриловны с неизвестным офицером—и ста-

вится в конец. Читатель как бы складывает картину из кубиков—и это удается ему только вместе с концом новеллы. Восклицание Марьи Гавриловны— так это были вы!“, которым заканчивается рассказ, одним движением приводит в порядок все разрозненные части картины. В „Гробовщике“—игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию. Пародирование сюжетной схемы скрывается и в „Станционном смотрителе“ (как указал М. Гершензон)—развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате. Наконец, в „Барышне-крестьянке“ Пушкин пародирует схему распространенного сюжета—о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной „Наталью боярскую дочь“, где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуацию комической.

Так началась проза Пушкина. От „Евгения Онегина“, „Графа Нулина“ и „Домика в Коломне“ — к „Повестям Белкина“. Интерес к сюжетным построениям привел Пушкина к прозе, а высокий стихотворный опыт сделал ее сжатой и простой. Она родилась из стиха, но не для борьбы с ним, как у Марлинского, а для уравновешения. Поэтому в ней можно узнать Пушкина-поэта, несмотря на отсутствие специфических приемов стихотворной речи. Сенковский писал Пушкину в 1834 г.: „ c'est le langage de vos poésies... que vous transportez dans votre prose de conteur; je reconnais ici la même langue et le même goût, le même charme“. Интересно поэтому, что Пушкин открывает собой развитие русской прозы, но вместе с тем не создает традиции. Пушкин

и в прозе не имеет последователей. Тут дело, повидимому, именно в том, что дальнейшая проза развивается на развалинах стиха, тогда как у Пушкина она рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов. Важно при этом иметь в виду, что классический стих Пушкина, его четырехстопный ямб, развивается у него не на песенной основе (как „музыкальный“ стих романтиков), а на основе, так сказать, говорной. Отсюда открывается путь к прозе, невозможный, например, для Тютчева, для Фета, для Бальмонта или Блока. Чрезвычайно интересно было бы исследовать архитектонику прозаической и стихотворной фразы Пушкина—между ними есть какое-то родство, благодаря которому проза Пушкина производит особое впечатление, непохожее на впечатление от прозы прозаиков. Есть какие-то математические отношения в частях фразы—наследие стихотворной речи. Возьму для примера начало „Выстрела“:

1 Мы стояли в местечке ***.
2 Жизнь армейского офицера известна.
3 Утром—ученье, манеж;
4 обед у полкового командира
5 или в жидовском трактире,
6 вечером—пунш и карты.
7 В *** не было ни одного открытого дома,
8 ни одной невесты;
9 мы собирались друг у друга,
10 где кроме своих мундиров
11 не видали ничего.

Число слогов в этих 11 articula (как сказали бы римляне) колеблется от 6 до 14, но с характерным преобладанием девяти,- восьми- и семи-сложных частей и с уравновешиванием более длинных следующими за ними более короткими (12—7, 14 – 6). Нет ли здесь связи с восьми-

(девяти-) сложной строкой четырехстопного ямба, в пределах которой привыкли укладываться articula Пушкинской речи? Характерно еще при этом, что каждый такой articulum несет на себе в преобладающем большинсве случаев три или четыре ударения. И наконец, если возьмем полные фразы, исключив первую, как вводную, то заметим, что articula 2-6 образуют одно целое, articula 7-11—другое; симметрия как-будто не случайная, как-будто рожденная строфическим чувством—тем более, что в каждом из этих двух целых мы находим по четыре синтаксических члена: 1) жизнь армейского офицера известна, 2) утром ученье, манеж, 3) обед у полкового командира или в жидовском трактире, 4) вечером пунш и карты. Думается, что и здесь сказывается скрытое влияние строфы.

Возьму еще отрывок:

1 Цесарь путешествовал;
2 мы с Титом Петронием
3 следовали за ним издали...
4 По захождении солнца
5 нам разбивали шатер,
6 расставляли постели—
7 мы ложились пировать
8 и весело беседовали.
9 На заре
10 снова пускались в дорогу
11 и сладко засыпали
12 каждый в лектике своей,
13 утомленные жаром
14 и ночными наслажденьями.

Тут слоговая устойчивость articula еще поразительнее: колебания лишь от 7 до 9 слогов, при чем семь держится с особенным упорством. Если возьмем такие articula как „Цесарь путешествовал“, „мы ложились пировать“, „каждый

в лектике своей“, то не найдем ли связи с хореической четырехстопной строкой? И опять — симметрия: первые три articula—вводные, девятый—пограничный; между ними—соответствующие друг другу целые (4—8, 101—4), которые аналогичны строфе.

Но все это—вопросы, которыми еще не занимались. Я думаю только, что этими попутными наблюдениями под тверждаю то непосредственное чувство, которое является при чтении прозы Пушкина. Где-то Пушкин называет прозу „мякиной“. Однако у него самого она далеко не мякина. И это потому, что она выросла непосредственно из стиха.

Пушкин, наконец, становится нашей настоящей, несомненной, чуть ли не единственной традицией. До сих пор он был близок нам, как близка привычная вещь, которую мы именно благодаря этому не видим. Отдаленность, которую почувствовали мы от Пушкина, пройдя сквозь символизм и вместе с футуризмом очутившись в хаосе революции, есть отдаленность та самая, которая нужна для настоящего восприятия. Так, художник отходит от своей собственной картины, чтобы увидеть ее.

Из гипсовой статуэтки Пушкин превращается в величавый монумент. Его размеры требуют, чтобы мы смотрели на него издалека.

1921.

Как сделана „Шинель“ Гоголя.

I

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, т.-е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации—вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической—в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, т.-е. если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то разви-

ваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются манерой сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти „мелочи", которыми пересыпано изложение—так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом можно различать два рода комических сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и. композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом—сюжет у него всегда бедный, скорее—нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже само по себе вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так—„Нос" развивается из одного анекдотического события; „Женитьба", „Ревизор" вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; „Мертвые Души" слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: „Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу". В письме к Пушкину 1835 г. Гоголь пишет: „Сде-

лайте милость, дайте какой нибудь сюжет, хоть какой нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и—клянусь—куда смешнее чорта!" Об анекдотах он просит часто; так—в письме к Прокоповичу (1837 г.): „Жюля (т.-е. Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот".

С другой стороны Гоголь отличался особым уменьем читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его чтении: либо—патетическая, напевная декламация, либо—особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И. С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей. Известен рассказ И. И. Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: „Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: „Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок". После этих слов Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: „Зато какая глушь и какой закоулок!" Засим начал он великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило как будто писано в известном размере... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно

воспользовался Гоголь теми местными названиями трав и цветов, которые он так тщательно собирал. Он иногда видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта". И. И. Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: „Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский: Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает как актер—он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении... В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский". Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом рассказывает П. В. Анненков: „Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку..., весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома „Мертвых Душ" приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно-разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслию... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте (описание сада Плюшкина). Гоголь даже встал с кресел... и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом".

Все это вместе указывает на то, что основа Гоголевского текста—сказ, что текст его слагается из живых речевых

представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда—явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч.—тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников указывают и на эти особенности. Д. А. Оболенский вспоминает: „На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: „А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?"—„Право, не знаю", отвечал я.—„А вот я вам расскажу".—И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделывал совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого соответственную фамилию". О фамилиях у Гоголя сооб-

щает еще О. Н. Смирнова: „Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на объявлениях (фамилия героя Чичикова в I томе была найдена на доме—прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому „Мертвых Душ", он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явились фигура и седые усы генерала". Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе—напр. в книге проф. И. Мандельштама [1]): „К той поре, когда Гоголь потешает еще самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на „смех сквозь слезы"... Пупопуз, Голопузь, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Переперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. п. Эта манера придумывания потешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница („Женитьба") и Неуважай корыто, и Белобрюшкова, и Башмачкин („Шинель"), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикахий, Вахтисий и т. д... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами в роде Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; Рабелэ еще в неизмеримо более

---

[1]) „О характере Гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка". Гельсингфорс. 1902. Стр. 252—3. Интересная по наблюдениям но беспорядочная в методологическом отношении книга.

сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем, что имеют лишь отдаленное сходство со словами, вроде Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillogan и т. п.)".

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен—недаром „Ревизор" кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей—в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица—окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композиции и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой „Шинели". Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный „лабиринт сцеплений" (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в „исследованиях" о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить так же, как ответил Л. Толстой критикам „Анны Карениной": „я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi".

2.

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в „Шинели", потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно в начале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве,

либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: „В департаменте податей и сборов,—который впрочем иногда называют департаментом подлостей и вздоров“. Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: „Да не подумают впрочем читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине—ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службой и вистом“. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода—для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич—тем самым не было повода для каламбура; затем Гогоаь колеблется между двумя формами—Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме—Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для Гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: „Уже по самому имени видно, что она когда то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин (каламбур

незаметно доведен до абсурда—частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки'. Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием—тем более, что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, при чем он обычно замаскирован строго-логическим синтаксисом и потому производит впечатление непроизвольности; так, в словах о Петровиче, который „несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков". Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен на показ, а наоборот—всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: „бедствий рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами".

Таковы главные виды Гоголевских каламбуров в „Шинели". Присоединим к этому другой прием - звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим „смысла", говорилось выше—такого рода „заумные" слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики [1]). Акакий Акакиевич—это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: „Конечно

---

[1]) Ср. Пульпутик и Моньмуня в „Коляске".

можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать". Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и явно для этого подобранных, „выисканных"; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

1) Еввул, Моккий, Евлогий;
2) Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий) [1])
3) Павсикахий, Фрументий.

В окончательном виде:

1) Мокий, Соссий, Хоздазат;
2) Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
3) Павсикахий, Вахтисий и Акакий.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности—своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготовляющем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще + Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как прозвище, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная

[1]) Имена, которые предпочитает родильница.

мимика—звуковой жест [1]). В этом отношении интересно еще одно место „Шинели"—где дается описание наружности Акакия Акакиевича: „Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным". Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой—созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват—рыжеват—подслеповат) и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: „итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный—низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат". В окончательной форме фраза эта—не столько описание наружности, сколько мимико-артикуляционное ее воспроизведение: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать Гоголевских героев)—

---

[1]) Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так—в ранней повести П. И. Мельникова-Печерского: „О том, кто такой был Елпифидор Перфильевич" (1840 г,). См. статью А. Зморовича в „Русск. Фил. Вестн." 1916 г., № 1—2 стр. 178 и след.

от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически-обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом—„геморoидальным". Сюда вполне применимо наблюдение Д. А. Оболенского—что Гоголь иногда „вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта". Вся фраза имеет вид законченного целого—какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий, почти не ощущаются—они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это—один из замечательных эффектов Гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи—настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет—зато обнажается звуковая семантика, и простое название получает вид прозвища: „натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою алебарду, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку". Или: „Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под аплике". Последний случай—явная игра артикуляцией (повтор *лпк—плк*).

У Гоголя нет средней речи—простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В „Шинели" есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: „Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо

и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьием и собственной прихотью, когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неугомонный человек...“ и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно-просто: „словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению.“ Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: шляпенок, смазливой девушке, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями; наконец—вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся странными, загадочными, необычнозвучащими, поражающими слух—точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманными. Есть в „Шинели“ и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль — сентиментально - мелодраматическая; это—знаменитое „гуманное“ место, которому так повезло в русской критике, что оно, из побочного художественного приема, стало „идеей“ всей повести: „Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?“ И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих

словах звенели другие слова... И закрывал себя рукою..." и т. д. В черновых набросках этого места нет— оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто-анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации [1]).

Своим действующим лицам в „Шинели" Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление бытовой речи, как, например, у Островского (недаром Гоголь и читал иначе) — она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему Гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием: „Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения". Речь Петровича, в противоположность отрывочной актикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует

---

[1]) Об этом месте говорит и В. Розанов—объясняя его как „скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает, ненавидит". (Статья „Как произошел тип Акакия Акакиевича" в книге „Легенда о великом инквизиторе"—Спб. 1906, стр. 278—9). И еще: „И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя неудержимо рисующую их руку,—какою-то припиской сбоку, позднее прилепленною наклейкой следует: „...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич... "и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа.

как контраст; бытовых оттенков в ней нет—житейская интонация к ней не подходит, она так же „выискана“ и так же условна, как речь Ак. Ак-ча. Как всегда у Гоголя (ср. в „Старосв. пом.“, в „Повести о том, как...“, в „Мертвых Душах“ и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента—неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя—его сказ. В „Шинели“ сказ этот стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно непроизвольно выскакивают „ненужные“ детали: „по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате; и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова“. Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: “Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда“. Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления „характеристика“ Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: „Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, к сожалению, о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок; но красотою, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испустивши какой-то особый голос“. Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: „Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению,

не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и домы слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде". Если к этой фразе присоединить все многочисленные „какой-то", „к сожалению немного известно", „ничего не известно", „не помню" и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется в сторону от главного анекдота и вставляет промежуточные—„говорят, что"; так—в начале о просьбе от одного капитан - исправника („не помню,какого-то города"), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которогс сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия" и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из „канцелярского анекдота" о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: „Анекдот был первой мыслию чудной повести его „Шинель"—сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ее название было — „Повесть о чиновнике, крадущем шинели", и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большей стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: „Право, не помню его фамилии", „В существе своем это было очень доброе животное", и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби—и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

3.

Проследим теперь самую эту смену—с тем, чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот—не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант, скрывается за печатным текстом „Шинели“. Каков же „сценарий“ этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв—резкую перемену тона. Деловое вступление („В департаменте“) внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном—преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации—первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный („не помню, какого-то города“ „какого-то романтического сочинения“). Но вслед за этим возвращается, повидимому, намеченный в начале тон: „Итак, в одном департаменте служил один чиновник“. Однако, этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше,—настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою роль—и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно-звучащим и почти обессмысленным словом („гемороидальный“), он замыкает этот ход мимическим жестом: „Что ж делать, виноват петербургский климат“. Личный тон, со всеми приемами

Гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот („Таким образом и произошел Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом произошло все это“), производят впечатление игры с повествовательной формой—недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток „издевательств“—в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: „но ни одного слова не отвечал...“, когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно-растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные „и“ и особый порядок слов: „И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И закрывая себя рукою... и много раз содрогался он...“). Получается нечто вроде приема „сценической иллюзии“, когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в „Ревизоре“—„Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!“ или знаменитое „Скучно на этом свете, господа!“ в „Повести о том, как поссорился...“). У нас принято понимать это место буквально—художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий „фантастическую“ концовку, принят за искреннее вмешательство „души“. Если такой обман есть „торжество искусства“, по выражению Карамзина, если наив-

ность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность— совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура „Шинели“ весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения—что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себѣ простым „отражением“ личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отожествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное—не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова, и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики. Искусность и искусственность Гоголевского приема в этом отрывке „Шинели“ особенно обнаруживается в построении ярко-мелодраматического каданса—в виде примитивно-сентиментальной сентенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: „И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...“

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий

комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после этого эпизода Гоголь возвращается к прежнему—то деланно деловому, то игривому и небрежно-болтливому тону, с каламбурами вроде: „тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы." Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду когда желудок его начинает „пучиться", Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: „Даже в те часы, когда..." и т. д. Тут в целях того же гротеска использована „глухая", загадочно-серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно-просто—ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой энергии между длительным подъемом („когда.., когда... когда") и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому „обману" комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт „Шинели": „Так протекала мирная жизнь человека..." и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию „Шинели" как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в „Старосв. пом." и в „Повести о том, как поссорился..."), совершенно отгорожено от большой

реальности, от настоящей полноты душевной жизни [1]), и во-вторых—чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью—открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж „Шинели". Тут дело совсем не в „ничтожестве" Акакия Акакиевича и не в проповеди „гуманности" к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое [2])—одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение)— не ничтожный (это привнесли наши наивные и чув-

---

[1]) „Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик..." и т. д. („Старосв. помещики"). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород—фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

[2]) „Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями" („Старосв. помещики")

ствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически-замкнутый, свой: „Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало". [1]) В этом мире—свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира, оказывается грандиозным событием—и Гоголь дает гротескную формулу: „он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели". [2]) И еще: „как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу,—и подруга эта была не кто другая как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке". Маленькие детали выдвигаются на первый план—вроде ногтя Петровича, „толстого и крепкого, как у черепахи череп" или его табакерки—„с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки" [3]). Эта гротескная гиперболизация развертывается по прежнему на фоне комического

[1]) „Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что те страсти, желания и неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении". (Там же.)

[2]) В черновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: „нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель".

[3]) Наивные люди скажут, что это — „реализм", „быт" и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке сообщено много, а о самом Петровиче—только что он пил по всем праздникам, и о жене его,—что она была и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции—выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания—отодвинуть на задний план.

сказа—с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: „Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу". Или: „Какая именно и в чем состояла должность значительного лица, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом". Или еще: „Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия", и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в „комнату присутствия" насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол". Рядом с этим проходят фразы „от автора"—в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: „А может-быть, даже и этого не подумал,—ведь нельзя же залезть в душу человеку (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает" (игра с анекдотом—точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение—с чередованием комических и трагических подробностей, с внезапным—„наконец бедный. Акакий Акакиевич испустил дух", [1]) с непосредственным переходом ко всяким

[1]) В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура—постоянное явление в языке Гоголя.

мелочам (перечисление наследства: „пучек гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот“) и, наконец, с заключением в обычном стиле: „Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть“. И после всего этого—новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к „гуманному“ месту: „И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как-будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп“. . и т. д.

Конец „Шинели“ — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены „Ревизора“. Наивные ученые, усмотревшие в „гуманном“ месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением „романтизма“ в „реализм“. Им подсказал сам Гоголь: „Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакие Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь. Но так случилось, и бедная история наша неожиданно принимает фантастическое окончание“. На самом деле конец этот нисколько не фантастичнее и не „романтичнее“, чем вся повесть. Наоборот— там была действительная гротеская фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это—новый „обман“, прием обратного гротеска: „привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спро-

сило: „тебе чего хочется?“ и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: „ничего“ да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте“.

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от „бедной истории“ с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто-комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в „Ревизоре“ пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

1918.

О прозе М. Кузмина.

Проза Кузмина еще не вошла в обиход—тем интереснее говорить о ней.

Его знают и любят больше как поэта.

Как будто легкая, как будто не требующая от читателя ничего кроме любви к чтению—проза его кажется однако странной, непривычной, загадочной. Французское изящество соединяется у него с какой-то византийской замысловатостью, „прекрасная ясность"—с витиеватыми узорами быта и психологии, „не думающее о цели" искусство—с неожиданными тенденциями.

Традиции Кузмина—своеобразны и глубоко-органичны.

С одной стороны—латинский запад, главным образом Франция. Из современников—Анри де Ренье и Анатоль Франс; из прошлого—авантюрный роман XVII—XVIII вв.: Сорель, Лесаж, Прево. Но линия эта идет еще дальше—к византийскому роману, к древне-русской экзотике. Отсюда—естественное тяготение к Лескову,—единственному, пожалуй, русскому учителю Кузмина: „сокровищница русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля", как говорит он сам о Лескове.

Возрождение этой младшей линии (Даль, Мельников-Печерский, Лесков), подавленной и затерянной в русской

прозе эпохи Достоевского и Толстого, глубоко знаменательно. Тут Кузмин соприкасается с Ремизовым. Лесков—сказитель, знаток древне-русских житий, прологов и легенд, не столько бытописатель и психолог, сколько рассказчик и стилизатор („Запечатленный ангел"), оказавшийся в свое время глубоко несовременным, является теперь одним из главных вдохновителей и учителей новой школы.

Таковы сложные и очень интересные традиции Кузмина. Странное на первый взгляд сочетание Анатоля Франса и Лескова представлено совершенно законным и органическим. Эта новизна сочетаний и традиций делает его прозу чрезвычайно сложной.

Кузмин—не эпигон. Он ищет новых путей, творчество его поэтому развивается медленно, прихотливо, делает неожиданные скачки. Веселый и элегантный—он вдруг становится неряшливым и туманным. Однако он смел и в основе своей необыкновенно устойчив. Проповедник „кларизма"—Кузмин выступил как мастер стилизации в своих авантюрных романах: „Приключения Эме Лебефа", „Путешествие сэра Джона Фирфакса", „Подвиги великого Александра". Никакой психологии, никакого быта, никаких тенденций, никакой современности. Скользящий по жизни, быстро развертывающийся роман приключений с его традиционными мотивами—кораблекрушением, невольничеством, переодеванием и пр. Изящные томики „Скорпиона" с обложками по фронтиспису к итальянскому изданию Лукреция XVIII в. Русская речь, звучащая по-французски. Сюжетные схемы взяты здесь готовыми и использованы как чисто-стилистическое явление. Фабула обрывается—Кузмину не важно здесь ее завершение. Он вступает в литературу как стилист и как иностранец, потому что ему нужно заново почувствовать русскую речь и русскую литературу.

Но там же, в этих томиках „Скорпиона“, есть повести без караблекрушений — с русскими людьми и русской жизнью: „Мечтатели“, „Нежный Иосиф.

Люди эти странные, жизнь причудливая. Беспокойные страсти и разговоры, душная атмосфера суетливой влюбленности и мистических исканий, лабиринты необычной, почти незнакомой психологии, прихотливые орнаменты слов, мыслей и чувств, за которыми скрывается тенденция. „Нежный Иосиф“ особенно характерная вещь. К концу вся эта странная муть жизни пронизывается откуда-то изнутри идущими лучами экстатической веры и любви: „Иосиф подошел к окну и, смотря на уходящий ряд крыш и домов, кресты далеких и близких церквей, широкое небо, стал твердить „Roma, Roma“, пока звуки не утратили для него значения и что-то влилось в душу огромное, как небо или купол церкви, где и ангелы и мученики — блистающий клир, и какие-то паны и начетники, и милая Марина, и бедная тетушка, и Соня, и Виктор, и сам Иосиф, и он, Андрей, как архангел, и снег на горах, и трава на могиле, и кресты на далеких, чудных и близких, с детства знакомых, церквах“. Роман „Тихий страж“ подтверждает, что „Нежный Иосиф“ — не случайность в творчестве Кузмина. Те же причудливые орнаменты в обстановке современной русской жизни, тот же, только еще более сложный, лабиринт человеческих отношений и поступков — и тот же мистический просвет к концу. Вместо Иосифа — такой же исступленный, почти святой, юноша Павел.

Так сразу определились две линии в прозе Кузмина — изящного, забавного рассказчика, каким он остается в своих мелких вещах, имеющих иногда вид простых анекдотов („Реплика“, „Машин рай“, „Предрассудок“), а иногда заразительно-смешных, озорных, как „Антракт в овраге“ или

„Шар на клумбе“, и загадочного, несколько сумбурного бытописателя, не лишенного тенденциозности – линии, кстати сказать, характерные и для творчества Лескова.

Но и там, и здесь он одинаково экзотичен, по-византийски орнаментален. Эта экзотика, какая-то внутренняя, основная, просвечивает иной раз в самых маленьких, наивных и, казалось бы, самых современных рассказах—как „ангел Северных врат“ („Военные рассказы“) или „Зеленый соловей“. Рассказ становится загадочным узором, в котором быт и психология исчезают—как предметы в ребусе. Современность использована как фон, на котором резче выступает этот узор. Когда кажется, что Кузмин „изображает“—не верьте ему: он загадывает ребус из современности. Недаром сам он так шутит над этим: „Вот так и приходится скакать, хвататься за голову, торопиться и волноваться авторам, поверившим неизображенным критикам, что дело литераторов—отражать современность. Где ты, милая современность?“

„Лучшая проба талантливости—писать ни о чем“. Вот афоризм Кузмина, способный ошеломить провинциально воспитанного русского читателя.

„Веселое, божественное, не думающее о цели ремесло—есть искусство“. Вот и другой.

О писателе Щетинкине в рассказе „Высокое искусство“ он сообщает:

„Говорили, что он занимается и прозой в таком же роде: легком, чуть насмешливом, забавном и уж отнюдь не скучном, что при нашей всероссийской нудности, считающей своим долгом переживать или пережевывать чеховскую неврастению, а если и загорающейся, то исключительно ювеналовским, не всегда с разбором и толком, пафосом,—была заслуга немалая“.

Грациозное, наивное созерцание жизни, как причудливого узора, наивное в самой тенденциозности,—вот пафос Кузмина. Отсюда—его экзотика, отсюда—его отвращение к искусству целеполагающему, „высокому“: „Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности св. Франциска, комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам А. Франса. Недоразвитые или дурно понятые к бряцанию, романтизму и Вагнеру“.

Наивный экстаз умиления и столь же наивный экстаз веселья и шутки—вот основы художественного пафоса Кузмина.

1920.

О звуках в стихе.

В последние годы у нас стало общепризнанным, что стихотворный язык обладает особой звукоречью—что звуки языка играют в поэзии (особенно — лирической) какую-то особую роль. На „Камышах“ Бальмонта, где непрерывно шумит „ш“, на его же „Ветре“ с неугомонным „в“, „С лодки скользнуло весло“, где только л и ни одного р, и т. д., в этом убедились даже профессиональные декламаторы, которые изо всех сил стараются поэтому шипеть в „Камышах“ и выть или веять в „Ветре“. Так ли поняли они и многие другие, среди которых, может быть, и сам Бальмонт?

Андрей Белый ввел термин „словесная инструментовка“, который привился в нашей теоретической литературе последнего времени. Наличность аллитераций, ассонансов и всякого рода звуковых „повторов“ (термин О. Брика—см. его статью в сборнике „Поэтика“ 1919 г.) в стихе несомненна. Это давно констатировано. В немецкой теоретической литературе вошло в обычай исследовать фонетику стиха—в диссертациях, посвященных анализу стиха, всегда отводится место этой теме, а есть и специальные работы. У нас заговорили об этом недавно, как о чем-то неслыханном—и, как всегда, с удивительной страстностью.

Но теории до сих пор нет. Факты накопляются, статистика растет, но что делать с этими фактами и с этой статистикой—этого, в сущности, никто не знает. И никто поэтому не знает, что важно и что нет, что надо считать и чего не надо. Надо найти смысл этих повторов—но где его искать? Говорят о „музыкальности“ стиха—но это метафора, которая только кажется объяснением. Аналогии между музыкой и стихом в этом случае нет никакой, потому что дело касается специфически-речевой области, связанной с артикуляцией, что в музыке совершенно отсутствует. И то, и другое, правда, воспринимается слухом, но если дело не в физиологии самой по себе, т.-е. не в органе слуха, а в слуховых восприятиях, то слух музыкальный и слух речевой—явления совершенно разные.

Самое простое и как-будто самоочевидное—понимать „словесную инструментовку“, как звукоподражание, или, если оно неприменимо (т.-е. где нет никакой „живописи“), искать соответствия между „содержанием“ стихотворения, т.-е. его „настроением“, и эмоциональным смыслом звуков, как формы. И действительно—раз в основе лежит предпосылка о форме и содержании, то иных путей для истолкования и нет. Какое отношение имеет звукоподражание к исскуству и важно ли это „соответствие“—об этом не спрашивают. В самом грубом виде такого рода истолкования просто скучны, но замечательно, что к ним неизбежно приходят и самые утонченные теоретики. Необыкновенно характерна в этом смысле эволюция взглядов А. Белого на смысл этой „инструментовки“. В книге „Символизм“ (1910 г.) он воздерживается от толкования, а лишь констатирует факт. Но факт требует теории. Как символист, он обязан исходить из представления о соответствии—с

едином „звуко-образе“, т.-е. о символе, который вписан и в образ, и в звук. Тем самым он обязывает себя истолковывать и осмыслять каждую аллитерацию, каждый повтор как вещественный образ, как нечто. Так он и поступает в своей программной статье „Жезл Аарона“ (сборник „Скифы“ I, 1917), бесстрашно доходя до курьезов. Он берет две строчки Пушкина — „Шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой“ — и ищет, что̀ здесь живописуется звуками. „Обыкновенно, говорит он, здесь отмечают аллитерацию „п“ (ши*п*енье *п*енистых бокалов и *п*унша *п*ламень голубой), не объясняя ее: аллитерация де есть самоценность; отнесение ее к смыслу слов де предвзятость, натяжка; и оттого-то одни (обыкновенно эстеты), упиваяся сладостью звука, погребают в ней смысл; и оттого-то другие, смеяся над сладостью звука, создают себе представление о поэтическом смысле абстрактно, рассудочно“.

Но как же назвать тот реальный комментарий, который предлагает Белый для истолкования Пушкинских аллитераций в этих двух строках? Оказывается, что тут „живописуется звуками“: 1) самый звук пены шампанского, 2) живописуются самые бутылки шампанского в звуках взлетающих пробок (при чем Белый видит симметрию звуков п-п-б, которой не слышно), 3) живописуется самое течение влаги шампанского из горлышка в подставляемый бокал (здесь следует справка из физики — „при наливании из полной бутылки течение влаги в стакан совершается не непрерывно, а как бы толчками“), 4) оттеняется влажность „влаги“, 5) звуковая регрессия (линия от более высокого звука к более низкому) живописует течение струи сверху вниз, 6) звуковая прогрессия живописует взлетающую линию пламени. В итоге „звукообраз“, оказывается, гласит

нам: „Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими, ниспадает, пеняся, в бокалы и стоит „шипенье пенистых бокалов“; взлетающей вверх линией поднимается „пунша пламень голубой“.

В восторге от достигнутых результатов Белый восклицает: „Вот какая детальная картина встает перед нами“— в этом он находит „чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность „звукообраза“. Но ведь если сказать все это простыми словами, то „чудо“ это состоит в простом звукоподражании. При чем же здесь поэзия? При чем здесь стих? Так можно всего Пушкина „перевести“—зачем тогда Пушкин? Не лучше ли созерцать эту „детальную картину“ в таком полном виде, в каком она развернута у Белого? Зачем прятать ее в аллитерации? Или поэзия— просто ребус?

Старая банальная теория „гармонии формы и содержания“, поданная под видом звукообраза. Белый фатально обречен на этот путь истолкования—здесь, в этом месте статьи, он погубил всю свою теорию. Выхода для него нет—он договаривается до абсурда в статье своей о Блоке (сборник „Ветвь“ 1917 г.), где все становится ясным: „Инструментовка поэтов бессознательно (?) выражает аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии“. Он неизбежно приведен к той рассудочности, о которой с пренебрежением говорил в предыдущей статье: „*П* выражает собой плотность, косность материи: плотность природы. *Р* характеризует динамику духа, стремящегося разорвать эту обставшую плотность, „*р*“ рвет материю и „*пр*“ есть живописание звуком слова *пр*орыва *пр*ироды“. Оказывается, что в повторении „рдт“— „форма Блока запечатлела трагедию своего содержания:

трагедию отрезвления—*тр*агедию *тр*езвости“ Не теория а—каламбур. И каламбур неуместный, оправдываемый только тем, что здесь запечатлелась трагедия опьянения символизмом. Здесь уже прямо говорится о „внешней форме“, которая лишь „аккомпанирует“ содержанию. Это ли не рассудочно и это ли не банально до тоски?

Путь Белого неверен. Это игра со старыми понятиями, от которых он не может отделаться, потому что ищет „соответствий“, которые, конечно, есть во всяком стихотворении, но не в них дело. Белый осуждает эстетов, которые, „упиваясь сладостью звука, погребают в ней смысл“, и не видит иного пути, кроме материализации звуков или их психологизации. Он приведен к этому своей основной предпосылкой—о целостности, о слиянии. Тут кроется роковая ошибка теоретиков. В искусстве нет простой мирной гармонии элементов, художественное произведение—сложный комплекс. Оно всегда—результат борьбы элементов, всегда—своего рода компромисс. Наши эстетические представления чрезвычайно примитивны. Мы успокаиваемся на „гармонии формы и содержания“. Всякое „содержание“ (идейное, психологическое и т. д.), превращаясь в форму, поглощается ею, уничтожается как таковое, и становится материалом. Превращение в форму заключается в том, что над ним (т.-е. над содержанием) возникает художественно-абстрактный замысел, который и есть организующее начало всего произведения—ему подчинены другие элементы. Эта художественная абстракция не есть ни слово, ни тема, ни сюжет—она главенствует над ними и им не тожественна. Они—реализация. Они образуют градацию подчинения, часто тесня друг друга. Кажущаяся „гармония“ классических произведений—лишь частный случай. Это—моменты канонизации ранее подготовленных форм; потому и скрыта в них

эта борьба. Наша эстетика прекраснодушна — она не замечает, как все шевелится и движется в искусстве, как все там неспокойно, нецелостно, какое давление изнутри.

Логика требует, чтобы в эстетику было введено понятие этой художественной абстракции. Она скрывается в каждом произведении искусства, которое есть лишь приблизительная ее материализация, всегда ей неадекватная. В лирическом стихотворении абстракция эта теснее всего связана с ритмико-звуковыми элементами, которые непосредственно подчинены ей — остальное в свою очередь подчиняется этим основным элементам. Организующим началом лирического стихотворения служит не готовое слово, а сложный комплекс ритма и речевой акустики, часто с преобладанием одних элементов над другим. Этот комплекс есть в логическом смыслс первый момент в реализации абстрактно-художественных представлений. В этом смысле звуки стиха (речевые представления — акустические и артикуляцонные) самоценны и самозначущи. Они не „аккомпанируют" и не просто „соответствуют". Звукоподражение — частный случай реализации, как и в программной музыке: своего рода мотивировка для скрывания тех приемов, которых требует основная абстракция. Чем более скрыты эти приемы, тем „классичнее" произведение, тем больше производит оно впечатление простой и естественной гармонии. Эдгар По, расчленяя свою поэму „Ворон" (статья „Философия композиции"), устанавливает интересную градацию элементов: от общего замысла меланхолической поэмы рождается мысль о рефрене со звуками *о* и *р*; отсюда слово nevermore, которое повторяет ворон. Каков бы ни был реальный психологический генезис этой поэмы — важно, что в механизме ее рефрен стоит над сюжетом и даже им управляет. Ворон, как действуюшее лицо, подчинен другим, более аб-

страктным элементам. В „Весенней грозе“ Тютчева имеется несомненная аллитерация плавных в сочетании с „г“. Особенной силы эта аллитерация достигает к концу стихотворения:

Ты скажешь ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Но дело совсем не в звукоподражании грозе—при чем тут искусство? Звукоподражание и самая тема реализует и укрепляет общую акустическую основу—мощную, яркую инструментовку, абстрактно-речевой замысел. Пушкинская строка „Брега веселые Салгира“—явление того же порядка. Надо изучить акустическое и артикуляционное значение речевых звуков и их комбинаций так же, как в музыке изучаются инструменты для оркестровки—тут аналогия возможна. Звукоподражание в музыке должно быть, прежде всего, музыкальной темой, действующей независимо от связи с явлением вне-музыкальным. Переходя в область музыки, это явление (шум волн, пение птиц и т. д.) тем самым становится специфически-музыкальным и подчиняется ее законам. То же и в области языка, в области речевых представлений. „Соответствие“ можно установить раз навсегда a priori—это вещь элементарная, сама по себе не имеющая художественного значения. В этом „обмане“—торжество искусства, которое хочет казаться естественным. Искусство скрывает само себя—это один из основных эстетических законов.

Повторяю основной тезис: в искусстве нет простой гармонии частей, нет мирного сожительства элементов, нет прекраснодушной целостности. Необходимо различать орга-

низующую и главенствующую над всем специфическую абстракцию и подчиненные ей элементы реализации и мотивировки, образующие градацию. То есть форма, остальное—материал.

1920.

Мелодика стиха.

В истории искусства, рядом с обособлением и дифференциацией, совершается постоянно и другой процесс—процесс тяготения одних искусств к другим. Принято думать, что „синкретизм“ свойствен только первобытному искусству. Но если под синкретизмом понимать не только слитное состояние искусств (притом не всех, а лишь близких по своим основам—как поэзия, музыка и пляска), а и их взаимное тяготение друг к другу, то это—явление не временно-историческое только, а периодически возникающее вновь и вновь. Разница между полным „первобытным“ синкретизмом и постоянно совершающейся синкретизацией—не качественная. Формы и стили отдельных искусств часто, а может быть и всегда, определяются общим взаимоотношением искусств в данный момент.

В этом смысле синкретизм лежит в природе искусства как такового и есть явление органическое. Одно из искусств обычно доминирует над другими и, таким образом, обособляется от них, становясь особенно характерным для данной эпохи. Бывают эпохи преимущественно-музыкальные, преимущественно-живописные и т. д. Но это обособление неизменно приводит к исчерпанию художественных средств.

Из доминирующего искусство это переходит в положение подчиненного, ищет нового материала и новых форм, вступая в связь с другими искусствами. Является новая синкретизация—оплодотворение одного искусства другим. Период „абсолютной“ музыки сменился периодом музыки „программной“, тяготевшей к живописи и к слову. В этом смысле искусство всегда „первобытно“. Наивная теория прогресса к нему неприложима. Мусоргский, Рихард Вагнер или Айседора Дункан—гораздо более убедительные примеры, чем абстрактно-построяемый „дикарь“, который по привычке продолжает фигурировать в научных схемах.

Эту синкретическую тенденцию важно иметь в виду при изучении художественных форм и стилей. Аналогии и сопоставления оказываются не только допустимыми, но и необходимыми. Теоретик отдельного искусства должен быть готовым к ориентации на другие искусства. В теории музыкальной композиции многое выяснилось благодаря сопоставлениям с теорией стиха, с метрикой—на этой основе утвердилась целая школа (Риман, Праут, Ритч, и др.). Теперь, повидимому, наступает момент, когда теория стиха (в частности—лирической композиции) должна для разрешения ряда своих проблем обратиться к сопоставлениям, взятым из теории музыкальной формы. Сопоставление это может казаться рискованным для науки—но только до тех пор, пока оно понимается как метафора, а не как обоснованная методологическая проблема.

Для эпохи Лессинга очередным вопросом эстетики был вопрос о границах между поэзией и изобразительными искусствами („Лаокоон“). Для нашей эпохи становится очередной проблема соотношения между поэзией и музыкой. С разных сторон и разными путями приходят к этой проблеме как теоретики, так и практики. И даже независимо от своего

обще-эстетического значения проблема эта ощущается как очередная в частной области—в теории стиха.

Назрела потребность в научном освещении вопроса о природе лирического стиха и о формах лирической композиции. Какой-то круг руссской лирики, традиции которого восходят к Тютчеву и Фету, завершен. Мы уже вне его— и потому можем и должны изучить его и теоретически, и исторически. Для теоретического его изучения необходимо установление некоторых основных понятий—и тут помощь музыки должна быть очень плодотворной. Лирика того типа, о котором я говорю, развивалась на основе синкретизации с музыкой—в точном, а не в метафорическом смысле этого слова. Характерно, что новое поколение, вступившее в борьбу с традициями символизма как поэтики, борется прежде всего с этой враждебной ему тенденцией, развивая лирику говорного или ораторского типа. Являются особые формы внутренней синкретизации в пределах самого словесного искусства: стих ориентируется на прозу, лирика тяготеет к эпосу. Один из теоретиков имажинизма говорит очень определенно: „В имажинизме природа лирики совершенно изменилась. Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность... Появился новый вид поэзии—некий синтез лирического и эпического“ (И. Грузинов— „Имажинизма основное“). Цитирую это не как суждение имажиниста о своем направлении, а как теоретический лозунг вообще.

В чем же этот песенный лад, эта музыкальность? Что это за старая форма? Дело идет, очевидно, о напевности, как принципе лирической композиции. Лирическое стихотворение может быть определено как сочетание предложений, соединенных в своем движении единым ритмико-синтаксическим и звуковым строем. Ритмико-синтаксический строй

выражается в симметрии речевых периодов, разделенных каденциями (строфа), и в построении фраз на основе интонационной системы. Звуковой строй выражается в повторности гласных и согласных, корреспондирующих между собой. Каждый из этих факторов лирической композиции может быть доминирующим—остальные играют тогда более или менее подчиненную роль.

Синкретизация поэзии с музыкой, в результате которой рождается „песенный лад“ лирики, выражается в доминировании интонационного фактора. Речевая интонация приобретает напевный характер и, вступая в связь с ритмическими каденциями, слагается в мелодическое движение. Тут и можно говорить о „мелодике“ стиха. Из простой грамматической формы, служащей оболочкой для мысли, синтаксис становится здесь формантой, реализуя интонационную систему и организуя всю композицию. Ритм связан с ним неразрывно—не в качестве „стоп“, а в смысле расположения слов и частей предложения на пространстве периода.

Музыкальная мелодия определяется как последовательность звуков разной высоты, обусловленная строем (тональностью) и симметрией периодов, разделенных каденциями. Аналогия напрашивается сама собой—законы симметрии и пропорциональности частей оказываются одинаковыми. Выясняется и разница, которой аналогия не уничтожается, а наоборот—подкрепляется именно как **аналогия**. Музыка имеет дело с отдельными звуками; мелодия строится на основе точных интервалов. В поэзии мы имеем дело с элементом другого масштаба и другого состава—с речевой интонацией, которая неразложима на интервалы. Точно так же ритм стиха неразложим на такты. Иначе говоря—мы имеем дело с другим материалом, с другими массами. Но для аналогии существенно не совпадение материалов, а сходство

в оперировании с ними. Аналогия сказывается не в их тожестве, а в отношении к ним. Лирика напевного типа относится к речевой интонации как к материалу для построения мелодии. Речевая интонация сама по себе дает уже подготовленный для обработки материал. Ею, как таковой, не раз пользовались и композиторы. Мусоргский писал Стасову: „Работая над говором человеческим, я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии... Я хотел бы назвать это осмысленною мелодиею“. Он же писал Римскому-Корсакову: „Какую речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил) уж у меня в мозгах работается изложение такой речи“.

Музыкальное понятие „строя“ аналогично понятию синтаксического строя в том смысле, что речевые интонации, становясь материалом поэзии, не просто сменяются, а слагаются в систему интонирования. Их последовательность, тоже обусловлена принципами восхождения, нисхождения, развертывания и т. д. Чисто-смысловые факторы играют в их расположении роль подчиненную, а иногда и вовсе ничтожную. Установление понятия мелодики, как принципа лирической композиции, должно уяснить многое в вопросе о природе стиха и в частности—помочь в изучении „старой“ лирики. Вне этого мы не сумеем подойти к таким поэтам, как Жуковский или Фет. Природа их стиха—песенная, романсная. Она требует соответствующего метода изучения. До сих пор под „музыкальностью“ стиха разумеют звуковую инструментовку. Необходимо противопоставить этому момент интонационный, связь которого с музыкой совершенно органична. Попутно тут должны выясниться и вопросы произнесения лирики, до сих пор столь туманные. Ведь основная разница между актерской декламацией и чтением поэтов— в способах интонирования. Актер, следуя своей сценической

привычке, сохраняет речевые интонации нетронутыми, а если изменяет их, то только в направлении силы, „выразительности". Поэт дает их на основе ритмико-синтаксического строя—получается мелодизация, является особый лирический напев. До сих пор это считалось фактом субъективным и поэтому—второстепенным. В связи с общим вопросом о мелодике стиха должно измениться отношение и к этому факту [1]).

1921.

---

[1]) См. мою книгу: „Мелодика стиха". (Изд. „Общ. изуч. поэтич языка". Петербург, 1922).

Судьба Блока.

С него довольно славить бога—
Уж он—не голос, только—стон.

А. Блок.

Смерть Блока потрясла всех нас. И совсем не потому, что не будет он больше писать стихов—не будем лицемерить над свежей могилой. Предоставим это тем, ремесло которых—встречать появление поэта жестоким смехом, а провожать его прах—сентиментальными слезами. Мы не смеялись—и мы не плачем, потому что живем и умираем среди железного века, когда—не до слез. Смерть сдружилась с нами—будем держать себя с достоинством перед лицом этого молчаливого друга. Потому что иной друг суровее всякого врага. Потому что с таким другом надо уметь бороться.

Нет, совсем не потому потрясены мы так смертью Блока—совсем не потому, что не будет больше его стихов. Преувеличением было бы думать, что искусство так нужно для жизни—для того, по крайней мере, что обычно называется жизнью. О нужности его говорят, по наивности, школьные учителя и, по обязанности, государственные чиновники. Им ответил сам Блок: „Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное

---

[1]) Речь на вечере памяти Блока в Доме Литераторов.

для черни течение событий внешнего мира“. Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью. Потому что Жизнь беспечна, болтлива и легкомысленна, а Смерть серьезна и умеет выбирать себе в друзья самых достойных.

Да и помимо этого—Блок уже не писал стихов после 1918 года. И для тех немногих, кому действительно дорого и нужно искусство, имя Блока стало уже отзвуком прошлого. Незачем скрывать, что одновременно с растущей модой на Блока росла и укреплялась вражда к нему—вражда не мелкая, не случайная, а неизбежная, органическая. Вражда к „властителю чувств“ целого поколения — чувств, уже потерявших свою гипнотическую силу, свое поэтическое действие. Вражда к созданному им и уже застывшему в своей неподвижности поэтическому канону. И это нисколько не оскорбительно: только вражда и ненависть могут спасти искусство, когда оно становится модой.

Последние сборники Блока—„За гранью прошлых дней“ и „Седое утро“—имели уже вид посмертных. Они встречены были недоумением. В них не было ничего такого, чего многие, быть-может, ожидали после „Двенадцати“. Никакого нового пути. Старые, изжитые стихи 1898—1916 гг., невключенные в прежние сборники. Самые их названия казались анахронизмом. Точно Блока уже нет.

Стали раздаваться голоса о „падении“ Блока. Почти в одно время с его смертью в Московской печати появилась рецензия на сборник „Седое утро“—хорошо, если Блок не успел ее прочитать, и хорошо, что автор ее не знал, как жутко прозвучат его слова... „Любители Блока, „вы—девушки“, кандидатки на должность зубных врачей и дамы замов, секретари, помощники секретарей и так далее, и так далее, как бы вы ни назывались сегодня и как бы вы ни называ-

лись завтра—Блока больше нет. Что же в этой книге? Смертной тоской, невыразительным ужасом и нечленораздельными мольбами в пустое пространство заняты страницы. Разложению нет пределов... Зачем Блок напечатал эту книгу: верно, не мог не напечатать, а этим он подписал собственный приговор: „отныне его больше нет“ [1]).

Суровые слова рецензента оказались страшным пророчеством: Блока действительно—„больше нет“. И потрясены мы так потому, что смерть его ощущается нами не как простая случайность, а как подготовленная трагическая развязка, как пятый акт трагедии, зрителями которой были мы все. И больше всего потому, что перед нами—две смерти, совпавшие во едино: смерть поэта и смерть человека.

Блок сам издавна подготовлял нас к этой развязке:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар.

Но в словах его мы видели только „трагическую игру“ близких нам эмоций: Призывая нас от „бледных зарев искусства“ к „пожару жизни“, Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь и искус-

[1]) Журнал „Печать и революция“. 1921. Книга первая. Май—июль Рецензия С. Боброва.

ство, сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры. Мы следили за мимикой эмоции, почти не слушая слов. Рыцарь Прекрасной Дамы – Гамлет, размышляющий о небытии—безумный прожигатель жизни, пригвожденный к трактирной стойке и отдавшийся цыганским чарам—мрачный пророк хаоса и смерти—все это было для нас последовательным, логическим развитием одной трагедии, а сам Блок—ее героем. Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера ,а сам Блок—этим загримированным под самого себя актером.

И вот—наступил внезапный конец этой трагедии: подготовленная всем ее ходом сценическая смерть оказалась смертью подлинной...

И мы потрясены—как потрясен зритель, когда на его глазах, в пятом акте трагедии, актер истекает настоящей кровью.

Рампа разрушена. Гамлет – Блок действительно погиб:

> И гибну, принц, в родном краю
> Клинком отравленным заколот.

Мы всегда созерцали Блока, а не смотрели на него – созерцали, как волнующее нас художественное явление. Стихи его мы воспринимали слишком эмоционально, его самого—слишком эстетически. Самый близкий, скрепленный с нами узами глубокого духовного родства—он в то же время оставался для нас самым чужим, самым незнакомым. Блок „ходил среди людей“ в ореоле им же созданных эмоций. Он умер зрелым мужем, но в представлении нашем навсегда остался юношей. Представить себе Блока старым так же трудно нам, как Толстого—представить юношей. И

это не случайно. Герои трагедий живут перед нашими глазами один день или несколько дней и гибнут, не успев состариться. Таков закон трагической формы. Трагедия старости всегда рискует быть комичной. Королю Лиру нужен шут, чтобы самому сохранить свой трагический облик.

Двойника своего Блок сам назвал „стареющим юношей“:

Вдруг вижу,—из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?).
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть-может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

Юношеский облик Блока сливался с его поэзией—как грим трагического актера с его монологом. Когда Блок появлялся—становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля—гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно-спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески-нежным, но как будто обожженным лучами полярного сияния...

Мы издали смотрели на него—и не решались говорить о жизни,—хоть был он прост со всеми и как-будто—вопросов ждал... Но зрители молчали,—игру страстей с вол неньем наблюдая...

Второе поколение символистов переживает свой моральный кризис, свою трагическую катастрофу. А катастрофа

требует жертв. И жертвами всегда бывают прежние властители. Блоку суждено было пасть первой жертвой, потому что был он самым сильным властителем. Устал он быть властителем—стал жертвой. Заметался в смертной тоске—и в речи своей о Пушкине (авторской исповеди, где уже ясно предсказана смерть) говорил мрачно и безнадежно—уже не как властитель своей судьбы, а как жертва: „Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха... Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю,—тайную свободу. И поэт умирает потому, что дышать ему уж нечем; жизнь потеряла смысл.“ Жертвой чувствует себя и другой властитель – Андрей Белый,—когда мечется и кричит, требуя тоже „покоя и сосредоточенности“; в своем „Дневнике писателя“—тоже авторской исповеди—надрывно кричит он на всю Россию, думая, что она, измученная и голодная, услышит его витиеватые литераторские вопли: „Я—болен... не зовите, больного, меня: дайте мне доболеть в моей самости; дайте бренной, страдающей личности „Белого“ опочить вечным сном и пред смертью своей написать завещание... Мне не хочется умереть, не сказав основного... Так стою пред судьбой своей я с горькою гордостью; и сознавая в себе свою силу, чрез голову всех обращаюсь к России с уверенным словом: „Я—нужен тебе!—И я знаю, чем именно нужен!“ А Россия молчит—ей не до литературы, не до судьбы Андрея Белого, не до судеб символизма. Не только спасать она не умеет, а и хоронить-то разучилась, устала...

В смерти Блока и в исступленных криках Андрея Белого—судьба целого поколения, судьба всего символизма, изживающего себя среди ужасов нашего железного века.

И трагична судьба эта потому, что не случайна она, не обрушилась извне, а давно готовилась и надвигалась изнутри.

Мы теряемся в обступающем нас со всех сторон количестве фактов и событий, не умеем связать их воедино, но чувствуем неразрывную органическую связь между ними. Основных причин, все собой определяющих, не знаем, но видим, что исторические наши судьбы внутренно связаны с символизмом, как принципом духовной культуры. Идеологи символизма, смотревшие на себя как на миссионеров, как на провозвестников новой истины и на искусство свое как на мистическое ей служение, сами чувствуют эту связь и не отказываются от нее. Не случайно „скифство" символистов, не случайно их увлечение „максимализмом", которое иных привело к цензорскому стулу, иных—к идиллической философии перманентного бунта, иных—к антропософии, а иных, как Блока,—к отчаянию и смерти: „жизнь потеряла смысл". Пророки революции—они теперь мрачные ее созерцатели. Белый, среди воплей о своей литературной судьбе, вдруг торжественно заявляет: „мы, гуманисты, философы вольные, и исходящие жалобами на насилие,—мы-то есмы: утонченнейшие насильники, палачи и тираны; государственная монополия мысли есть наше же отражение: „страж порога"; и—да: „большевики"—мы есмы" [1]).

Блок мучительно и напряженно чувствовал все эти внутренние связи, и себя—в них. Он чувствовал надвигающуюся трагедию своего поколения и свою трагедию, как его властителя,—недаром так часто говорил он о Судьбе, о Роке, о Возмездии. Излюбленным его приемом в статьях

[1]) „Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать".— „Записки мечтателей", № 2—3. 1921. Стр. 115.

было—„сопоставление явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего" („Катилина"). Он ищет аналогий в прошлом, чтобы осмыслить свою эпоху и оправдать свою судьбу. Сопоставляя римскую революцию и стихи Катулла, он говорит языком ученого: „Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлен й можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл". Но это—не просто „метод исследования"; это—внутренняя потребность, это—прикладной символизм. Лекция Милюкова, убийство Андрея Ющинского в Киеве, знойное лето („так что трава горела на корню"), забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне, расцвет французской борьбы в Петербургских цирках, авиация, убийство Столыпина—вот что такое для Блока 1911-ый год. „Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык (повторяет он свою постоянную мысль) сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор" (предисловие к последней главе поэмы „Возмездие"). Здесь, Блок совершенно совпадает с близким ему по духу Ап. Григорьевым, который писал в своих „Скитальчествах": „Да! исторически живем не „мы как индивидуумы, но живут веяния", которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями... Отсюда яркий до очевидности параллелизм событий в различных сферах мировой жизни — странные, таинственные совпадения создания Дон-Кихота и Гамлета, революционных стремлений и творчества Бетховена и проч. и проч".

Блок пытливо и тревожно всматривается в события ежедневной жизни, точно предчувствуя, что жизнь эта по-

требует возмездия и заставит себя выслушать. Недаром самая поэма строится на сопоставлении исторических и семейных событий: жизнь рода — „возмездие истории, среды, эпохи“. Переход от напевных анапестов к Пушкинскому ямбу истолкован Блоком тоже в связи с эпохой: „Я думая, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время“. Для искусства—опасная мотивировка, но Блоку, изнемогавшему под бременем уплотнившегося до сопоставления фактов символизма, она казалась необходимой, спасительной. К ней прибегает он и для того, чтобы оправдать последний свой шаг — многих ошеломивший, но логически подготовленный и предвещавший развязку: переход от интимной лирики к нарочито-вульгарной, судорожно-крикливой поэме „Двенадцать“. Говоря о Катулле, Блок иносказательно говорит о себе: „личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритм и размеры, так же как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и „не свое“; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой“.

Первое поколение символистов одушевлено было пафосом мистического слияния противоречий в один поток символов — поток, в котором тонули люди, вещи и самое искусство. Им не нужны были эти сопоставления фактов— у них не было и не могло быть ощущения реальной эпохи.

реальной исторической жизни, как не было и не могло быть ощушения реального человека. Магия символов была принципом культуры. Жизнь должна была истончиться до призрака, чтобы войти в эту систему символов. Вещь признавалась ценной, если „просвечивала“ абстракцией — т.-е. если не была вещью. И наконец—слово признавалось достойным, если обладало магической силой вызывать смутные, лишенные очертаний образы.

Перед вторым поколением встали роковые вопросы. Подавленная этой отвлеченной культурой жизнь потребовала к себе внимания. Искусство потребовало освобождения от символики смыслов. Вещи взбунтовались—захотели одеться плотью и быть ощущаемыми. Начался кризис символизма—и как принципа культуры, и как принципа искусства. И Блоку суждено было вынести на себе весь мучительный процесс этого кризиса. Он сам (в том же предисловии к поэме) точно определяет его начало: „1910 год—это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма“. Блок остался в лагере символистов, но вместо блаженной мистической озаренности, которой преисполнено было первое поколение, в душе его является „трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего—противоречий непримиримых и требовавших примирения“. Вместо вдохновенного парения к отвлеченным символам и стремления опрозрачнить жизнь до символа—начинается „сопоставление фактов“. Вместо Сведенборга или рядом с ним—обыкновенная уличная газета. Блок вспоминает „ночные разговоры, из которых впервые вырастало созна-

ние нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, повидимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также—в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею".

Здесь, в этих ночных разговорах 1911-го года—начало трагической судьбы Блока, начало „возмездия". В недрах самого символизма, из уст самого Блока, явилось осуждение ему, как принципу духовной культуры, как принципу сознания. Мистическое „похмелье" послереволюционного периода отрезвило Блока. Явилось ощущение противоречий—произошел надлом сознания, наложивший отпечаток трагической тревоги на все второе поколение. Образовался разрыв между мистикой и эстетикой, между проблемой миссионерства и проблемой мастерства. Блок начинает чувствовать „толчки извне"—и они становятся все сильнее и настойчивее. За революцией следует война. С этих пор лирический голос Блока начинает звучать сдавленно и мрачно:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы—дети страшных лет России—
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль в весть?
От дней войны, от дней свободы—
Кровавый отсвет в лицах есть.

Место Прекрасной Дамы заступает Россия—начинается период „патриотических" стихотворений, период „скифства".

Трагическое сознание „неслиянности и нераздельности“ вступает в новую фазу—делается эстетической темой:

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

. . . .

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Цыганские мотивы своеобразно переплетаются с гражданскими—Фет и Полонский с Некрасовым и Никитиным. Лирика Блока возвращается к традициям, от которых в начале он был очень далек:

И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.

Но гул разбушевавшейся на завоеванном просторе жизни делается оглушительным—и Блок начинает метаться в новых поисках слияния искусства, жизни и политики. 1918-й год—период его максимализма: статьи „Россия и интеллигенция“, поэма „Двенадцать“ и книжка о Катилине—римском „большевике“, как понимает его Блок. Это—попытка вслушаться в „музыку“ Революции, попытка заглушить „личную“ свою трагедию и тревогу ревом мирового оркестра. Вместо трагической маски—маска сурового обличителя и проповедника: „Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но это—ее частности; это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда—

великом... Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем?. Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни".

Здесь—последняя попытка Блока найти слияние противоречий, завещанное ему символизмом. Блок становится ритором и софистом Революции. Это так не идет к нему,—но ведь ему надо сорвать с себя маску интимнейшего и нежнейшего поэта, чтобы—под ней оказалась новая маска. Тут должен быть контраст—и Блок меняет голос, меняет слова. Вместо сопоставления фактов—новая попытка слить их воедино, потопить противоречия в символическом потоке Революции: „Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый—не дворец. Кремль, стираемый с лица земли,—не Кремль... Что же вы думали? Что революция—идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ—паинька?... Не вас ли надо будить теперь от „векового сна"?... Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше чем с кого-нибудь".

Латынь Цицерона, проведенная сквозь традиции религиозно-философского общества. Рыцарь Прекрасной Дамы—в позе трибуна. Революция—„снежная Дева", овеянная музыкой и ветром: „Дело художника, обязанность художника—... слушать ту музыку, которой гремит „разорванный ветром воздух". Является поэма „Двенадцать"—попытка выполнить эту обязанность: окончательно преодолеть трагическое сознание неслиянности искусства, жизни и политики, найти между ними новую мистическую связь. Неожиданно появляющийся в конце Христос должен слить все противоречия в одном Символе. Это—последняя попытка

спастись от своей трагической судьбы. Последний возглас умирающего символизма. И как всегда—развязка наступает именно в тот момент, когда герой трагедии думает, что он спасен. Так, Валленштейн, отходя в последний раз ко сну, просит не будить его рано.

Когда художник говорит об „обязанности“—он изменяет искусству. А искусство этого не прощает. И Блоку не удалось спастись—наступило возмездие. За всеми этими суровыми словами трибуна скрывалось предчувствие грядущей, неизбежной смертной тоски. Недаром в книжке о Катилине Блок с таким волнением говорит об Ибсене—т.-е. о себе: „Стареющий художник отличается от молодого тем, что замыкается в себе, углубляется в себя. Изменить самому себе художник никак не может, даже если бы он этого хотел. Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, не нуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник личной трагедии для него“. Поворот к трагической развязке, уже непоправимой, наступил в самом разгаре максимализма—внезапно и потому жутко, как и должно быть в трагедии: „Перед вечером раздался звонок, вошли незнакомые молодые люди и повезли меня заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые мною давно стихи на благотворительном вечере в пользу какого-то очень полезного и хорошего предприятия“. И вот, перед встревоженной совестью Блока встает фигура Мефистофеля—в облике русского дэнди, „молодого человека“, который читает в артистической свои стихи—„популярную смесь футуристических восклицаний с символическими шопотами“. После вечера, в темную морозную ночь—именно такую, какие воспевал Блок—молодой человек провожает Блока

и рассказывает ему о себе—бесстрастно, беспощадно и цинично, как подобает Мефистофелю: „Нас—меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи: мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника... Вы же ведь и виноваты в том, что мы—такие... Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а вы давали камень". И Блок признается: „Я не сумел защититься; и не хотел; и... не мог".

Этот маленький рассказ—самое жуткое из всего, написанного Блоком. Недаром кончается он знаменательным словом—„возмездие". Это—та же авторская исповедь Белого. Среди возгласов о будущем своем грандиозном романе Белый вдруг видит себя—„утонченнейшим насильником, палачем и тираном" и в тирании марксизма, в государственной монополии мысли—собственное отражение: как властителя дум целого поколения. Среди вслушивания в мистическую музыку Революции и речей „за Катилину" Блок с ужасом видит „узкий и страшный колодезь дэндизма" и на дне его—тоже свое отражение: как властителя чувств. Вместо вожделенного слияния искусства, жизни и политики—жуткое по своей „нераздельности и неслиянности" сопоставление: символизм, максимализм и... дэндизм.

С этого момента творческая воля Блока начинает ослабевать, а тем самым—и воля к жизни, потому что опоры больше не осталось. Он опять замыкается в себе, опять размышляет об искусстве и говорит о необходимости „тайной свободы". Очерк его „Призрак Рима и Monte Luca" кончается неожиданным отступлением pro domo sua, неожиданной исповедью: „Мне было бы еще лучше, еслиб я даже вовсе не записывал воспоминания об этом событии и делился им только с моей спутницей, с которой мы его

вместе пережили: оно не было бы запылено знанием о нем третьих лиц. И вот, я записал его однако и имею потребность делиться им с другим. Для чего? Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения, лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них, как только я умею. Это третье—искусство; я же человек несвободный, ибо я ему служу. Я человек несвободный и хотя состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен; я служу искусству, тому третьему, которое от всякого ряда фактов из мира жизни проводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства".

Цикл замкнут. Отринуто не только слияние воедино искусства, жизни и политики, но даже—сопоставление фактов. Искусство провозглашается „третьим", „своим миром". Намечено даже преодоление „лирического обо мне"—открыт путь к классическому, не связанному никакими „обязанностями", свободному в самой своей ограниченности искусству...

Но этот новый путь оказался для Блока уже невозможным. Трагическая катастрофа наступает именно в такие моменты. Валленштейн восклицает:

Ужель в своих я действиях не волен?
Назад вернуться не могу?
. . . .
Все тот же я еще и ныне!

А смерть уже готовит свой ответ. Очерк Блока кончается задумчивыми словами: „Все теперь так торопятся...“ А вдалеке уже слышались страшные шаги Командора:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов—
Бой часов:—Ты звал меня на ужин.
— Я пришел. А ты готов?..

К искусству Блок вернуться уже не мог. В том сверхличном плане, в котором говорю я о Блоке (в плане исторического „возмездия“), не будет оскорбительно для человеческой его памяти—сказать, что издание последних его сборников ощущалось как ослабление творческой воли, надломленной „Двенадцатью“, а устройство публичных вечеров в Петербурге и в Москве—как упадок воли моральной. Молва связывает его роковое заболевание с поездкой в Москву. Блоку всегда не легко давались эти выступления перед публикой. Но нестерпимо должно было быть ему—видеть себя просто модным поэтом, которого показывает импрессарио; нестерпимо и гибельно было—„заниматься недобросовестным делом: читать старые и пережитые давно стихи“. И Мефистофель, но уже в другом, более страшном виде, наверно мучил его... Это было самораспятие—тоже предсказанное:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь,—
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь,—

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте...

Смерть положила конец. Она сама говорит об этом в стихах Блока:

Говорит смерть:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить бога
И песни грешные запел.

Но, оторопью обуянный,
Он прозревал, и смутный рой
Былых видений, образ странный
Его преследовал порой.

Но он измучился—и ранний
Жар юности простыл—и вот
Тщета святых воспоминаний
Пред ним медлительно встает.

Он больше ни во что ни верит,
Себя лишь хочет обмануть,
А сам—к моей блаженной двери
Отыскивает вяло путь.

С него довольно славить бога—
Уж он—не голос, только—стон.
Я отворю. Пускай немного
Еще помучается он.

1910-ый год был для Блока годом трех смертей: Комиссаржевской, Врубеля и Толстого.

Последние годы для нас—годы смертей неисчислимых...

Но где-то между этими годами или до них скрываются ведь года рождений, нам еще не явленных.

Жизнь продолжается, а вместе с ней—и Возмездие Истории,

1921.

НЕКРАСОВ.

Некрасов—очередная тема не только потому, что прошло сто лет со дня его рождения. Я нарочно пишу о Некрасове после поминок и вне всякой связи с ними. Дело—не в столетии, а в том, что Некрасовым, действительно, пора заняться. Пора показать, что Некрасов—сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование всяких специалистов, облюбовавших себе эту „легкую“ тему, сделано очень мало.

Некрасов—тема, ставшая в наше время принципиально-важной. Под „нашим временем“ я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную—борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и, тем самым, истории литературы.

До сих пор принято думать, что у Некрасова — „слабая форма“, что в его поэзии—„дело не в форме“ и что потому так называемым „эстетам“ с ним делать нечего. Эти мнения свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает—о примитивности их вкуса и об ограниченности их представлений об искусстве.

Получается своеобразный парадокс: эстетами, в вульгарном смысле этого слова, оказываются именно те, кто отрицает в Некрасове форму и „прощает“ ему ее отсутствие. Под формой они понимают нечто „красивое“, „изящное“.

Да, Некрасов — „некрасив“ (каламбур невольный). Но некрасивого и неизящного в искусстве, и именно в литературе, много. Комическое, гротескное, пародийное — всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть-может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма, как система определенных художественных приемов.

Но оставим на этот раз спор об „эстетах“ и о „форме“. Будем говорить о художественном методе — это слово не вызывает никаких посторонних и затемняющих самый вопрос ассоциаций. Употребим этот педагогический прием, чтобы отвлечь внимание от привычных и потому механически-возникающих связей. Ведь споры часто порождаются не столько сложностью самого предмета, сколько накоплением споров вокруг него. „В одном случае из ста тот или иной вопрос усиленно обсуждается потому, что он, действительно, темен; в остальных девяноста девяти он становится темным, потому что усиленно обсуждается“. (E. Poe — „The Rationale of Verse“.)

1.

Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии. Недаром Тургенев называл его „поэтом с натугой и штучками“, недаром определил эту поэзию как „жеванное папье-маше с поливкой из острой водки“. Поэзия Некрасова была для Тургенева физиологически-невыносимым, неперевариваемым кушаньем, потому что

совершенно не подходила к его диэтическим воззрениям на литературу, но тем сильнее ощущал он в ней присутствие острых и пряных веществ.

Как чаще всего бывает — суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потомков Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается. Да и помимо этого — в настоящей борьбе (не мелочно-житейской) всегда больше правды, чем в согласии, которое часто свидетельствует о пассивности восприятия и о непонимании. Истина, по природе своей, активна и потому требует борьбы.

Для нас Некрасов — прошлое, которое надо изучать. Наша борьба направлена не против Некрасова и не за него, а против того беспринципного и, в существе своем, безразличного „приятия“ Некрасова, которое изучением назвать нельзя. Некрасов — живой исторический факт, а такие факты надо уметь разглядывать.

Тургенев, как озлобленный и упрямый эпигон, ошибался, потому что не только боролся, но и сердился. В конце шестидесятых годов он ясно видел, что поэзия, как он ее понимал, гибнет, но приписывал это случайности и говорил трафаретные фразы: „Недостаток талантов, особенно талантов поэтических — вот наша беда“. Робкий и неуверенный в своем пути Полонский нравится ему больше не только Некрасова, но и Фета. Вот — общее его суждение, высказанное в письме к Полонскому 1868 г.: „В одном тебе в наше время горит огонек священной поэзии. Ни А. Толстого, ни Майкова я не считаю! Фет выдохся до последней степени; а о гг. Минаевых и тому подобных и речи не может быть, так-как и сам учитель их, г-н Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на-днях перечесть его собрание стихо

творений... нет! Поэзия и не ночевала тут — и бросил я в угол это жеванное папье-маше с поливкой из острой водки. Ты один можешь и должен писать стихи".

Тургенев, бросающий в угол недочитанный том стихотворений Некрасова, — это исторический жест, достойный внимания. Некрасов не просто не нравился, а оскорблял, вызывал гнев и отвращение. Важно припомнить, что это отношение не связано с житейской враждой — будучи еще приятелем, Тургенев не скрывал от Некрасова, что до его стихов он — „не охотник". Тут—разные лагери, разные понимания того, что̀ такое поэзия.

Да, поэзия, как понимал ее Тургенев, не ночевала у Некрасова, а только изредка наносила визиты, как бы напоминая ему о своем, хотя и плачевном, существовании. И Некрасов принимал ее насмешливо, потому что знал, что победа будет за ним. У него была своя Муза, которая и дневала и ночевала—непохожая на своих классических сестер, взятая с улицы, хотя и кокетливая, даже до театральности. У него были особые вкусы—пусть несколько испорченные. Так бывает у иных гастрономов.

Некрасов был явлением исторически-неизбежным и необходимым. Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории Индивидуальность и исторический закон — понятия не противоположные и не исключающие друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности), вообще, есть акт осознания себя в потоке истории — оно ответственно.

Историческая неизбежность и необходимость поэзии Некрасова была уже определена С. А. Андреевским, статья

которого (в „Литературных Очерках“) — одна из самых умных в некрасовской литературе. Она написана в 1889 г., когда период борьбы с Некрасовым еще не закончился („Спорный поэт...“ — начинается эта статья), но уже ясно было, что просто по-тургеневски „бросить в угол“ его стихотворений нельзя. „Это время (пишет Андреевский) требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон, опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению“. Скажем несколько иначе: Некрасов не просто „приспособился“ (в этом есть оттенок презрения, характерный для Андреевского, по существу настроенного к этой поэзии враждебно и называющего ее „поэзией удешевленной для всеобщего употребления, поэзией-аплике, мельхиоровой“), а создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия. Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. „Т о л п а“ часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем „избранный круг“ профессионалов и любителей.

Беранже, историческая позиция которого в истории французской поэзии во многом аналогична позиции Некрасова, писал в предисловии к своим стихам (1833 г.): „Нужен был человек, который заговорил бы с народом на понятном ему и любимом языке... Я был этим человеком... Есть моменты в жизни нации, когда лучшей музыкой является барабан, бьющий тревогу“. Беранже сам объясняет причину своей широкой популярности — и здесь опять аналогия кажется совершенно законной: „Почему наши молодые и крупные поэты пренебрегли успехом, который доставила бы им, не мешая другим работам, песня? Мы были бы в выигрыше. а им самим, я смею это сказать, было бы не бесполезно спускаться иногда с высот нашего старого Пинда, несколько

более аристократического, чем этого хотел бы дух нашего милого французского языка. Их стиль, без сомнения, должен был бы отказаться, хотя бы отчасти, от пышных слов; но зато они привыкли бы замыкать свои идеи в формы разнообразных и более или менее драматичных маленьких пьес—пьес, которые схватываются народным инстинктом, хотя для него и остаются незамеченными самые удачные детали. Это и значит, по-моему, mettre de la poesie en dessous. Это, в конце концов, пожалуй, обязанность, которую налагает на нас простота нашего языка и с которой мы считаемся слишком редко... Я иногда думал, что, если бы наши современные поэты поразмышляли о том, что отныне культивировать поэзию надо для народа, то они позавидовали бы той маленькой пальмовой ветви, которую мне, за их отсутствием, удалось заслужить и которая была бы, разумеется, долговечной, если бы относилась к более достойным. Когда я говорю: народ, я разумею толпу; я разумею, если угодно, чернь, низы (le peuple d'en bas). Она не восприимчива к тонкостям ума, к изысканности вкуса—пусть так! но именно поэтому она заставляет авторов придавать своим сочинениям больше силы, больше размаха, чтобы привлечь ее внимание... Мне кажется, что Шекспир покорился этому счастливому положению".

Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не „избранных", был голосом истории. Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывался в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы. Важно не забывать, что начал он с самой традиционной, „высокой" поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник „Мечты и звуки", 1840 г.). Приведу один характерный пример,—из стихотворения „Смерти" (1838 г.):

Когда душа огнем мучений
Сгорает в пламени страстей.

„Огнем сгорает в пламени" — обессмысленное клише, происхождение которого совершенно ясно: ставшая ходячей поэтическая метафора, которая уже не ощущалась. Характерно, что с таких подражаний высоким образцам начал и Беранже. В том же предисловии он рассказывает о себе: „Юность мою баюкали самые возвышенные поэтические грезы; нет почти ни одного высокого жанра, которого бы я не испробовал для себя".

Некрасов, как и Беранже, быстро увидел, что на этом пути спасения нет—что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием, а Тебальды и Вероники (баллада „Ворон") уже не ощущались. В такие моменты является пародия—„Текла" должна превратиться в „Феклу". Некрасов так и поступает, когда в 1846 г. пишет стихотворение „Женщина; каких много":

Она слыла девицей идеальной,
Имела взгляд глубокий и печальный,
Сидела под окошком по ночам—
И на луну глядела неотвязно.
Болтала лихорадочно, несвязно,
Торжественно молчала по часам..

Впивалася в немецкие книжонки
Влюблялася в прекрасные душонки—
И тотчас отрекалась... навсегда...
Благословляла, плакала, вздыхала,
Пророчила, страдала, все страдала..,
И пела так фальшиво, что беда!

И вдруг пошла за барина простого;
За русака дебелого, степного—

. . . .

На мужа негодуя благородно,
Ему детей рожала ежегодно
И двойней разрешилась наконец.
Печальная, чувствительная Текла
Своих людей не без отрады секла;
Играла в карточки до петухов,
Гусями занималась да скотиной—
И было в ней перед ее кончиной
Без малого четырнадцать пудов...

Вот во что превратилась пушкинская Татьяна:

Дика, печальна, молчалива

. . . .

И часто целый день одна
Сидела молча у окна.

. . . .

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней

. . . .

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход

. . . .

Ей рано нравились романы

. . . .

Душа ждала... кого-нибудь

. . . .

В уныние погружена

. . . .

Вздыхает. . . . .

. . . .

И сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну...

Стихотворные фельетоны, водевили и пародии явились результатом прикосновения Некрасова к традиционной поэзии. Он должен был (как Беранже) пройти через период поэтических штампов, чтобы оттолкнуться от них и тем сильнее прыгнуть в сторону или даже назад—к Державину [1]) и Крылову, в том смысле, в каком оба они отходят от высокого стиля и освежают поэтический язык простонародной, а иногда и грубой речью (так—Беранже ссылается в предисловии на Лафонтэна). Делая оду сатирической, Державин осуществлял тот же закон, который руководил Некрасовым при превращении баллады в сатиру или поэмы в фельетон. Разница только в силе пародирования, в подчеркивании сдвига. Некрасов перекладывает старые формы, пользуясь ими как основой для смещения. Он, как настоящий пародист, в совершенстве владеет стилистическими и стиховными (ритмико-синтаксическими) формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова [2]), изредка даже отдаваясь им во власть. Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам — „народные" стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее—он все равно писал бы в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон—одна из органических форм его поэзии, снижающей высокие жанры и поднимающей жанры бульварной прессы. Это было прекрасно отмечено Андреевским: „Некрасов возвысил стихотворный фельетон до значения крупного литературного произведения".

---

[1]) Указание на этот обратный ход к Державину сделано было, между прочим, покойным Н. Гумилевым (см. „Летопись Дома Литераторов" № 3).

[2]) Указания на это сделаны Ю. Тыняновым в статье „Стиховые формы Некрасова" („Летопись Дома Литераторов" № 4).

2.

Необходимо было произвести сдвиг--и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, „священной“ поэзии, Уже в 1850 г., в статье „Русские второстепенные поэты“ Некрасов утверждает: „Теперь почти не говорят о слоге: все пишут более или менее хорошо. Пушкин и Лермонтов усвоили нашему языку стихотворную форму: написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий механизмом языка“ [1]). Недаром решил он в это время заговорить именно о „второстепенных“ поэтах—среди этих оставленных в тени он, повидимому, хотел найти опору для своих поэтических тенденций и таким способом обойти пушкинский канон. Недаром он так увлекся Тютчевым, стиль и стих которого казался затрудненным и архаичным на фоне Пушкина. Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. Ораторский пафос Тютчева („Не то, что мните вы, природа“) и должен был понравиться Некрасову, который сам часто становился в позу трибуна и превращал фельетон в проповедь. Своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева („И этот-то души высокий строй“, „Вот отчего нам ночь страшна“ и т. д.) должны были восприниматься Некрасовым как указание. Необходимо было „принизить“ поэзию, приблизить ее к прозе, создать

[1]) Ср. в „Современниках“ 1875 г.:

Прежде Русь стихи писала,
Рифмам не было числа,
А теперь практичней стала:
На проэкты налегла!

ощущение диссонанса—именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несовпадения, дисгармонии. „В то время, как Тургенев целым рядом своих творений довел прозу до поэзии—Некрасов, Розенгейм, Алмазов и другие работали над тем, чтобы «опрозаить стих“ (Андреевский).

Некрасов был не одинок. В его творчестве, в сущности говоря, продолжается традиция одической, „витийственной“ поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевыреву, Хомякову и др. Традиция эта осложнена борьбой с пушкинским каноном. Рядом с Некрасовым можно поставить Ивана Аксакова, в поэзии которого, воспитанной на Тютчеве, намечена эта же тенденция. Аксаков остранняет свой стих прозаизмами, называет его „жестким“, „черствым“, свою Музу—„гневной“, „строгой“, сообщает лирике силу ораторского слова, пробует писать эпическую поэму из народной жизни („Бродяга“), предвосхищая некрасовскую „Кому на Руси жить хорошо“. Приведу несколько примеров.

И вот, тоской объят душевной,
Из хора всех доступных муз
Я с музой бодрой, строгой, гневной
Вступил в воинственный союз!

. . . .

Не прелесть праздного мечтанья,
Не нега сладостных молитв,
Но злой порыв негодованья,
Жестокий суд, призывы битв,
Отвага дерзко молодая
В ней вдохновляет песен строй,—
И каждый раз, к другим взывая,
Она глумилась надо мной.

(„Ответ“ Полонскому 1857 г.)

И благо всем, кому без взяток
Придется здесь разов десяток
Слезу вдовицы утереть.
(„Моим друзьям“ 1852 г.)

В былые дни поэтов чаровал
Блаженства сон. Эдем в неясной дали...
Почуяв ложь, безумец тосковал,
И нам теперь смешны его печали!
(„Усталых сил я долго не жалел“ 1850 г)

Все мечты обличить я умел,
Не пришлось им меня обмануть,
И, поняв ежедневный удел,
Я побрел в незаманчивый путь...
(„Отдых“ 1848 г.)

Не время вам теперь скитаться
В „садах Аркадии златой“:
Гражданский быт готов распасться,
Готов возникнуть быт иной!
(„Много сил и твердой воли“ 1862 г.)

И сдается—над всей бесконечной
Жизнью мира проносится стон,
Стон тоски мировой, вековечной,
Порожденный в пучине времен.
(„Последнее стихотворение“ 1860 г.)

Аксаков колебался и, чувствуя надлом в поэзии, бросил стихи. Некрасов нашел органический путь и пошел по нему. Чисто-стихотворная потенция была в нем страшно сильна: „Я запрудил бы стихами литературу,—говаривал он,—если бы дал себе волю“ (Воспоминания П. М. Ковалевского).

Уже в 1845 г. Некрасов с иронией трактует старый, изжитой образ пророка-поэта:

Стишки! стишки! давно ль и я был гений?
Мечтал... не спал... пописывал стишки?
. . . .

„Избранники небес“, мы пели, пели,

. . . .

Смешон и дик был петушиный бой
Непонимающих толпы пророков
С невнемлющей пророчествам толпой [1]).

Как и Беранже, он делает „толпу“ соучастницей своего творчества и отступает от традиционной темы „поэт и чернь“, когда восклицает в 1867 г.:

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!

Он часто говорит о „Музе“, но только для того, чтобы резче подчеркнуть диссонанс—разрыв с классической традицией. В 1857 г. он пишет свою „Музу“ как парафразу на пушкинское „В младенчестве моем она меня любила“:

В небесной красоте, неслышимо, как дух,
Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила,
В пеленках у меня свирели не забыла [2]).

. . . .

Но рано надо мной отяготели узы
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
Печальной спутницы печальных бедняков.

. . . .

Той Музы плачущей, скорбящей и болящей

. . . .

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

---

1) Тогда же в фельетоне „Новости“ Некрасов изображает чтение молодого поэта на литературном вечере:

Их разбудил восторженный поэт;
Он с места встал торжественно и строго—
Глаза горят, в руках тетради нет,

2) Здесь—уже пародирование Пушкина.

Но в голове так много, много, много...
Рекой лились гремучие стихи,
Руками он махал как исступленный .

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои „грубые“ слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. „Суд“ (1867 г.) написан размером, который ввел Жуковский („Шильонскии узник“ и „Суд в подземелье“) и разработал Лермонтов („Мцыри“). Есть строки, в которых эта связь (ритмико-синтаксическая) чувствуется:

Когда б я слог такой имел,
Когда б владел таким пером,
Я не дрожал бы, не беднел
Перед нечаянным звонком!..
. . . .
И начал я припоминать,
Как развивался я, как жил.

Тем резче воспринимаются пародийные сочетания, вроде:

Но живо вспомнил я тогда
Счастливой юности года,
Когда придешь, бывало, в класс
И знаешь: сечь начнут сейчас!

Или:

Без поэтических затей,
Не на утесе вековом,
Где море пенится кругом
И бьется жадною волнои
О стены башни крепостной,—
На гауптвахте городской,
Под вечным смрадом тютюна,
Я месяц высидел сполна.

В „Балете“ (1865 г.) Некрасов иронически подчеркивает намеренность, нарочитость своих фельетонных композиций:

„Будто нет благородней материй?“
Мне отечески некто сказал.
С этим мненьем вполне я согласен,
Мир идеи и сюжетов велик
Например, как волшебно прекрасен
Бель-этаж—настоящий цветник!

Вместо обычных стихотворных жанров и форм—что-то среднее между одой („Размышления у парадного подъезда“) и фельетоном Державин, перенесенный из XVIII в. в XIX—от тогдашних сатирических журналов в атмосферу русской журналистики 50—60-ых годов.

Наша Муза парит невысоко,
Но мы пишем не легкий сонет,
Наше дело исчерпать глубоко
Воспеваемый нами предмет.

Соединяя поэтические штампы с прозаизмами, Некрасов создает новый язык, ошеломляет диссонансами. Так—в „Рыцаре на час“:

В эту тихую лунную ночь
Созерцанию должно предаться.
Даль глубоко прозрачна, чиста,
Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
Голубой, беловатый, лиловый.

К этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы. Об его исключительном эстетическом чутье свидетельствуют не только такие факты, как статья о Тютчеве, но и прямые указания современников. П. М. Ковалевский, близко знавший Некрасова и хорошо понимавший его литературную позицию, пишет: „Некрасов был тонкого обоняния редак-

тор, эстетик, каких мало... Эстетическую контрабанду он один умел проносить в журнале через такие таможенные заставы, какие воздвигнуты были отрицанием искусства, в то время, когда... «рукописи с направлением» стояли ему поперек горла".—„Нынче,—жаловался он, — разве ленивый пишет без направления; а вот чтобы с дарованием, так не слыхать что-то..." Некрасов боролся не с поэзией, а с эпигонством, понимая, что учиться у классиков не значит следовать им. Классиков он внимательно изучал и умел ценить сделанное ими. В 1855 г. он пишет Тургеневу: „Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того и другого—да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то 20—30-ых годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее". Но жить наследием классиков было невозможно—и Некрасов почувствовал это. Характерно приписываемое ему ироническое стихотворение 1854 г.—„Плач":

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
Какие были в оны дни—
Нет Тимофеевых, Бернетов
(Ах, отчего молчат они?)
. . . .
Что нет Туманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна....

Нужно было определить свою позицию по отношению к Пушкину—мотивировать свой отход от его традиций. Пушкинский стих начинает в это время звучать как прекрасный, но мертвый и выученный наизусть язык. В 1847 г. И. Аксаков пишет свою „Зимнюю дорогу"; некто Архипов

едет в кибитке и дремлет, над ним „пролетают и несколько раз повторяются звуки стихов“:

„Тебе; но голос музы томной
„Коснется ль слуха твоего,
„Поймешь ли ты душою скромной
„Стремленье сердца моего?“... (перестают).

Еще раз:

„Тебе; но голос музы томной“... (умолкают на время).

Опять:

„Тебе; но голос музы томной
„Коснется ль слуха твоего“...

. . . .

Зачем, откуда, безотвязно,
Без умолку звучите вы,
Так упоительно, несвязно,
Былые пробуждая сны?
„Поймешь ли ты душою скромной“...

. . . .

Как сладко, в час успокоенья,
Когда вся жизнь кругом уныла и тиха,
Внимать гармонии стиха
Иль слышать издали несущееся пенье!
„Для берегов отчизны дальней“...

. . . .

Блажен, кто мог здесь вдохновенья
Святой поэзии узнать,
Всю бесконечность упоенья
И всю восторгов благодать!

Этот гимн „святой поэзии“ сменяется „хором невидимых“, который поет:

Нет, напрасно, погоди!
Жизнь повсюду, впереди,
И кругом тебя несется;
Впечатленьями сполна

Наделит тебя она,
И нередко содрогнется
Все в тебе...

Здесь Пушкин цитируется уже как доносящаяся издалека музыка сфер, как воспоминание, как отзвук былого [1]).

Некрасов в 1856 г. пишет „Поэт и гражданин". Фоном тоже служит Пушкин—цитируется „Не для житейского волненья" и т. д. Восторгающемуся этими звуками („Неподражаемые звуки!") поэту гражданин отвечает:

И я восторг твой разделяю,
Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.

И тут „поэт" ставит вопрос, к которому потом, после смерти Некрасова, возвращался Достоевский, рассказывая о его похоронах:

Так я, по-твоему,—великий,
Повыше Пушкина поэт?
Скажи пожалуйста?!

---

1) У Некрасова строки из того же „Посвящения" Пушкина вставлены в середину „Вступительного слова «Свистка» к читателям" (1863 г.) и на фоне бойкой интонации фельетона звучат пародией:

Но ради старого знакомства
Все ж говорить с тобой хочу:
„Узнай, по крайней мере, звуки,
„Бывало милые тебе,
„И думай, что во дни разлуки
„В моей изменчивой судьбе
Ты был моей мечтой любимой,
И если слышал ты порой
Хоть легкий свист, то знай: незримый
Тогда витал я над тобой.

Там же упоминается И. Аксаков и цитируются его стихи.

Гражданин дает характеристику поэта

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы.
Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны.
Твой стих тягуч. Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны

Далее идет мотивировка сдвига, который необходимо должна пережить поэзия:

Не время песни распевать!
. . . .
Ужель в каюте отдаленной
Ты стал бы лирой вдохновенной
Ленивцев уши услаждать
И бури грохот заглушать?
. . . . . .
Ах! будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян.
Довольно даже нам поэтов!

Здесь же—индекс ставших банальными поэтических тем:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать.

Так Толстой в трактате об искусстве перечисляет поэтические штампы—девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей. Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре (1856 г.) из Чивита-Веккии: „Гнусный приморский городишко... Дождь хлещет весь день, под са-

мыми окнами море воет, и белые огромные волны кипят и придают—очень унылое зрелище!“ Некто С. У. вспоминает, как он давал Некрасову свои стихи для отзыва: „Некрасов очень смеялся над моими «Розами», Луной», «Весенней элегией» и прочими стихосложениями того же типа и прямо и откровенно посоветовал стихов не писать, так как из этого, кроме огорчения, ничего не выйдет“. Огорченному юноше Некрасов советует попробовать переводить Горация: „Какие у него найдете перлы ума, наблюдательности, иронии, элегии... Я страшно жалею, что не учился древним языкам, я бы непременно переводил классиков“ [1]).

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остранненных Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы. Мы имеем характерную парафразу на „Медного Всадника“:

О, город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной, [2])
Не спорю я . . . .
. . . . . Но если ненароком
В твои пределы загляну,
Купаясь в омуте глубоком,
Переживая старину,
Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,—

1) Историч. Вестник 1915, август, стр. 473—4.

2) Ср. выше—„И нам от лир их сладкострунных“.

В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

. . . .

Твой день больной, твой вечер мглистый [1])
Туманный, медленный рассвет.

(„Несчастные“ 1856 г.)

Ветер играет флагом дворца—„как простой тряпицей“; дома стоят—„как крепости пустые“, лавки угрюмы—„как тюрьма“. Позже Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть:

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли—там уж ждут палачи

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

. . . .

Дворник вора колотит—попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел—кто-то покончил с собой... [2])

(„Утро“ 1874 г.)

Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, усиливающий контрасты и заменяющий собой изжитые условные ужасы романтических поэм,—описание похорон (особенно деревенских), упоминания о гробах,

---

[1]) Ср. у Тютчева: „Вечер мглистый и ненастный“ (1836 г.)

[2]) Здесь—источник многих „повестей“ Блока.

кладбищах и т. д. Эта деталь иногда внедряется неожиданно, иногда развертывается в длинный эпизод. Вот—сжатая формула Петербурга:

Как чудно город изукрашен!
Шпили его церквей и башен
Уходят в небо: пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счасливцев мира—и кругом
Необозримые кладбища.

Раннее утро неразрывно связано с похоронами: „Покойник будет. Вот и он!“ Деталь дня, которой замыкается его описание—

И с похорон обратно дроги
Пустые весело бегут.

В полночь—

Громадный, стройный и суровой,
Заснув под тучею свинцовой.
Тогда предстанет он иным
И, опоясанный гробами,
Своими пышными дворцами...

Нева—„гробница громадная“. В „Балете“, во второй части которого, как жуткий контраст к первой, развернута картина деревенских похорон, есть такая причудливая деталь: на всех лицах столичных жителей начертана одна и та же надпись—„где бы занять поскорей?“

История та же,
Та же дума на каждом лице;
Я на днях прочитал ее даже
На почтенном одном мертвеце.

Иногда такая деталь употребляется как смысловой диссонанс, внедряющийся в самую обыкновенную, прозаически-

повествовательную интонацию. Так—в начале „Песен о свободном слове“:

Люди бегут, суетятся,
Мертвых везут на погост...
Еду кой с кем повидаться
Чрез Николаевский мост.

В „Утренней прогулке“—целая картина похоронной процессии через Исакиев мост, где гроб падает и раскрывается, а на кладбище покойника опускают в яму с водой:

В эту воду мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили—
И конец! Старушонка опять
Не могла пересилить досады:
„Ну, дождался, сердечный, отрады?
Что б уж, кажется, с мертвого взять?
Да господь, как захочет обидеть,
Так обидит: вчера погорал,
А сегодня, изволите видеть,
Из огня прямо в воду попал!“
. . . .
Я хандру разогнал—и смешной
Каламбур на кладбище услышал,
Подготовленный жизнью самой...

Смерть, похороны, кладбище—темы не менее обычные в литературе, чем темы любви, измены и брака. Но трактовка меняется соответственно общему художественному методу, направлению. Здесь закон отступления и сдвига действует сильнее всего В истории английского романа Ричардсон считается родоначальником подробных описаний агонии и смерти—на-ряду с описаниями кухни и деталей домашнего быта, которые до него ощущались как слишком прозаические, тривиальные. Толстой вводит то же самое

в русский роман. Это — не случайная деталь, не случайная особенность натуры или темперамента (многим почему-то кажется объясняющей ссылка на это новое неизвестное), а входящий в общую систему прием, порождаемый отступлением от „высокого“ стиля и появляющийся на фоне другой системы, избегающей таких диссонансов. Сатира, являющаяся в периоды пародирования и снижения, неизменно пользуется такими диссонансами. В русской поэзии такое контрастное, диссонирующее пользование мотивом смерти есть уже у Державина. Пушкин, стремясь преодолеть этот диссонанс, берет в „Гробовщике“ эпиграфом именно его строки („Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной“) и оттеняет этим пародийный характер своей повести. Он делает своего „гробокопателя“, в противоположность Шекспиру и Бальтер-Скотту, угрюмым, но зато кончает шуткой. Некрасов действует иначе, соответственно общему своему методу — и его весело бегущие дроги или веселая старушонка, каламбурящая на кладбище, оказываются явлением того же порядка, как и веселые гробокопатели Шекспира. „Просвещенный читатель ведает, — объясняет Пушкин, — что Шекспир и Вальтер-Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение“. Именно эту цель имеет в виду Некрасов.

Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой причинной связи ни с „жизнью“, ни с „темпераментом“ или „психологией“ оно не имеет. Изучать можно историю литературы, но не историю „темпераментов“ или „натур“. А искусство есть непрерывный процесс — и по-

тому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального „темперамента“, значит исследовать проблему времени по циферблату.

3.

„Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч“. Так Некрасов в 1856 г. определил сам свою поэзию и предупредил суждения критиков. Особенно интересно указание на то, что элегии не новы. Некрасов действует не как самородок (и в этом смысле его нельзя сопоставлять ни с Кольцовым, ни с Никитиным), а как настоящий литератор, понимающий, что в такое время, когда каждая бездарность может написать „гладенькое стихотворение“, он должен писать фельетоны и „бестолковые поэмы“, оскорбляя изнеженный слух эпигонов. Только на этом пути можно было создать новое. Но тем естественнее ожидать, что связь со старым у Некрасова должна ощущаться — отчасти в виде фона для смещения и пародирования, отчасти же и без этих оттенков. Старые формы должны были проникнуть в его поэзию — хотя бы для того, чтобы убедить его в своей изжитости.

В том же 1845 г., в котором Некрасов написал вышеприведенное стихотворение „Стишки! стишки!“, написано: „Пускай мечтатели осмеяны давно“—классический александриец, в традиционном пушкинском стиле. Творчество Некрасова в пределах 1845—1853 гг. характерно именно этими колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь — и „Когда из мрака заблужденья“ (с характерной строкой „Не верь толпе—пустой и лживой“), и „В неведомой глуши“ (подражание Лермонтову), и „Родина“ (с типичным для клас-

сических элегий синтаксическим построением—„где... где... где...“, как и в „Деревне“ Пушкина, и с характерной строкой „И с отвращением кругом кидая взор“, в которой—отзвук пушкинской „И с отвращением читая жизнь мою“), и „Муза“, и „Блажен незлобивый поэт“, и „Последние элегии“, и „Памяти приятеля“ (с характерными строками: „И с дерева неведомого плод, беспечные, беспечно мы вкушаем“), и „За городом“. Рядом с ними—„Современная ода“, „Пьяница“, „В дороге“, Секрет“, „Нравственный человек“ (совершенно в духе Беранже), „Вино“, „Извозчик“, „Прекрасная партия“, стихотворные фельетоны („Новости“) и т. д. Годы 1854—55 следует считать годами решающими—Некрасов окончательно утверждается в своей позиции и дает формулу своей поэзии: сначала в стихотворении „Праздник жизни“ („Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих“), потом—в „Поэте и гражданине“. Неуклюжесть, тягучесть и „бесформенность“ мотивируется желанием действовать на сердца — открыто объявляется отсутствие „творящего искусства“, как неизбежность. „Рифмованные звуки“ не текут свободно, а „нарушают“ обычный труде

Все ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца.

Или:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские
Как волны об утес.

Элегии прекращаются — недаром им вынесен приговор устами гражданина. Развиваются „бестолковые“ поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д. Лирическое „я“ су-

жается по сравнению с традиционным и становится специфически-некрасовским, авторским. Это тоже отметил Андреевский: „Лирические стихотворения Некрасова отличаются тою особенностью, что за которое бы из них вы ни взялись, вы в нем найдете одного только Некрасова,— не широкую индивидуальность поэта, не то „я“, которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности... В личных стихотворениях он всегда остается личным и в большинстве случаев—немного театральным. Его чувство часто бывает глубоким, сильным, но никогда простым, наивным, а всегда — с оттенком торжественности“. Иначе говоря — в области лирического материала, в области тематики, совершено отступление, аналогичное тому, которое мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта — она приобретает характер определенной позы, маски или роли. Указание на „театральность“ чрезвычайно верно и существенно. Эта роль—оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на „мягкие сердца“. Его Муза—не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница, которая взяла на себя роль прежних „возлюбленных“ поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений). Образ этот доведен до чрезвычайной рельефности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение „Вчерашний день“ (1861 г.):

И Музе я сказал: „Гляди!
Сестра твоя родная“...

Так—вплоть до последних стихов. В 1876 г. Некрасов пишет:

О, Муза! наша песня спета,
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия;
Сестра народа — и моя!

Его „я“ подчеркнуто как определенная выразительная поза, как жест. Недаром оно бросалось в глаза—и в 1856 г. Некрасов отвечает кому-то из критиков:

Чуть-чуть не говоря: „ты сущая ничтожность!“
Стихов моих печатный судия
Советует большую осторожность
В употребленьи буквы „я“.

Любители биографии недоумевают перед „противоречиями“ между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удается, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что „душа“ или „темперамент“—одно, а творчество—нечто совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле „искренно“, в каком можно говорить об „искренности“ актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею „невнемлющую пророчествам“ толпу. Это и удалось Некрасову. „В течение многих лет на глазах целой России развертывался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой истории неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу. Так что, когда он умер, то его, издавна уже избалованного богатством, несметная толпа хоронила со

слезами, как страдальца за народ и убогих" (Андреевский). Интересно отметить, что в 70-х годах Некрасов опять возвращается к элегиям—и опять появляются традиционные стиховые формы как в отдельных строках, так и в целых периодах. В 1874 г. написаны „Три элегии" (А. Н. Плещееву), в первой из которых ощущаются следы ритмико-синтаксического, интонационного и лексического воздействия Пушкина:

У берегов чужого моря,
Вблизи, вдали он ей блеснет
В минуту сиротства и горя,
И — верю я — она придет!
. . . .
Простить не можешь ты ее —
И не любить ее не можешь!...

Здесь же характерная ритмико-синтаксическая форма, с которой связано ощущение именно пушкинского стиха: „Неотразимое созданье". Недаром в „Поэте и гражданине" поэт, прослушав цитату из Пушкина, восклицает: „Неподражаемые звуки!" Эти формы скопляются именно в последних стихотворениях Некрасова, оказываясь даже в двух соседних строках:

Непобедимое страданье,
Неутолимая тоска...

Или:

Но ты воскреснешь за чертой
Неотразимого забвенья! [1])

Во второй элегии—необычный для прежнего Некрасова тип элегического романса („Бьется сердце беспокойное"),

---

[1]) Указано Ю. Тыняновым в статье, на которую я ссылался раньше. Эти формы в современной поэзии особенно излюблены А. Белым („Первое свидание" и сборник „Звезда").

с розами, лазурными небесами, соловьем, с характерным синтаксисом (там... там... там...) и типичным ритмическим кадансом в последней строке:

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса,
Соловьи там голосистее,
Густолиственней леса...

В том же году написана элегия, посвященная А. Н. Еракову. Здесь — типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение:

Внимаю ль пенью жниц над жатвой золотою,
Старик ли медленно шагает за горою,
Бежит ли по лугу, играя и свистя,
С отцовским завтраком довольное дитя;
Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы,-
Ответа я ищу на тайные вопросы,
и т. д.

Так—у Жуковского („Филалету"):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает -
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью
и т. д.

Следы лермонтовского синтаксиса, с характерным для него накоплением параллелизмов, заметны в „Баюшки-баю" (1877 г.):

Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

Так обнаруживается связь Некрасова с традициями русского стиха—в начальном периоде, когда он еще не уверен в своем пути, и в последние годы, когда естественно ослабевает в нем тенденция к преодолению канонических форм.

Но еще интереснее и характернее другого рода связь с этими формами—связь, в которой проявляется метод Некрасова. Она выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остраннение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художественного приема, а традиционные „поэтизмы“, изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих—здесь Некрасов наносит удар традиционной романтической форме и осуществляет решительный сдвиг. Недаром именно Жуковский и Лермонтов служат ему фоном для отступления. „Секрет“ (1846 г.) назван „опытом современной баллады“—этим подчеркивается наличность в ней традиционной ритмико-синтаксической и интонационной основы, которая пародируется. Ближайшей конкретной основой служит здесь „Воздушный корабль“ Лермонтова:

В счастливой Москве, на Неглинной,
Со львами, с решеткой кругом,
Стоит одиноко старинной,
Гербами украшенный дом.

. . . .

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядах;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель, и бронза в чехлах.

В „Извозчике“ (1848 г.) чувствуется связь с лермонтовским „Спором“:

Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнул:
„Не про нас ты,—молвил,—Таня“,
И рукой махнул...

Балладная форма „Суда божия над епископом“ („Были и лето и осень дождливы“) использована несколько раз — и в „Псовой охоте“, и в „Саше“, и в „Несжатой полосе“.

То же самое — по отношению к поэме. Под руками Некрасова она часто превращается в сатирический фельетон. Так—в „Прекрасной партии“, начало которой ощущается как пародийное смещение знакомой по „Громобою“ Жуковского формы:

У хладных невских берегов,
В туманном Петрограде,
Жил некто господин Долгов
С женой и дочкой Надей.

(Ср.:

Над пенистым Днепром-рекой,
Над страшною стремниной,
В глухую полночь Громобой
Сидел один с кручиной).

Выше уже указывалось на связь „Суда“ со стихом типа „Суда в подземелье“ и „Мцыри“. Стиль поэмы, как основа для смещения, подчеркнут в начале IV главы:

Не так счастливец молодой
Идет в таинственный покой,
Где, нетерпения полна,
Младая ждет его жена,
С каким я трепетом вступал

В тот роковой, священный зал,
Где жизнь, и смерть, и честь людей
В распоряжении судей.
Герой—а я теперь герой—
Быть должен весь перед тобой,
О, публика! во всей красе...
Итак, любуйся: я плешив,
Я бледен, нервен, я чуть жив,
И таковы почти мы все.

Тем же стихом написано „На Волге“ — и есть следы „Мцыри“. Еще в статье о Тютчеве (1850 г.) Некрасов обратил внимание на его строки о ночи („Ночь хмурая, как зверь стоокий, глядит из каждого куста“) и сопоставил с ними стихи Лермонтова из „Мцыри“. Отголоском этого можно, повидимому, считать строки Некрасова:

Иду. Ночная тишина
Какой-то зоркостью полна.

Связь с синтаксисом „Мцыри“ чувствуется в разных местах этого стихотворения:

Один, по утренним зарям,
Когда еще все в мире спит,
И алый блеск едва скользит
По темно-голубым волнам,
Я убегал к родной реке.

. . . .

Давно, давно, в такой же час,
Его услышав в первый раз,
Я был испуган, оглушен.
Я знать хотел, что значит он —
И долго берегом реки
Бежал. . . . .

(Ср. у Лермонтова:

Давным давно задумал я
Взглянуть на дальные поля,
Узнать, прекрасна ли земля

. . . .

И в час ночной, ужасный час

. . . .

Я убежал).

Но характерно, что сложный лермонтовский синтаксис, уснащенный вставками приложений и придаточных предложений и растягивающийся, образуя сильные enjambements, на много строк, упрощен у Некрасова. Фраза редко переходит за пределы 2—3 строк. В „Тишине“ — целый ряд ритмико-синтаксических форм, восходящих к Пушкину и Лермонтову: „Нет отрицанья, нет сомненья“, „Храм воздыханья, храм печали — Убогий храм земли твоей“, „бог угнетенных, бог скорбящих, — бог поколений, предстоящих“, „Без наслажденья он живет, — Без сожаленья умирает“. Здесь же — типичный прием заключающего главу сравнения: „Так мирных лебедей станица“ и т. д. В отрывке из этой поэмы, исключенном Некрасовым из собрания стихотворений, — прямое воздействие Пушкина (в частности — „Медного Всадника“):

И быстро царство молодое
Шагает по пути добра,
Как в дни великого Петра.

. . . .

Да, телом здрав, душой покоен,
Его до цели доведет
И пахарь, и поэт, и воин,
И мореплаватель, и Тот,

Защитник и глава народный,
Пред коим частные труды,
Как мелководные пруды
Перед Невою многоводной!

Традиционной поэмой и балладой Некрасов пользуется для разных форм, производя полное смешение и смещение жанров. Повесть „Саша“, происхождение которой связано с „Рудиным“ [1]), написана размером „Суда божия“ Жуковского. Еще Андреевский удивлялся, что „Княгиня Трубецкая“ написана таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку „Громобой“, а Пушкин—балладу „Жених“, и относил это к числу „музыкальных ошибок“ Некрасова, о которых утверждал: „Во многих случаях высшая, музыкальная форма речи была обращена Некрасовым на дело, не свойственное ее природе... Он даже впадал иногда в смешные и крупные музыкальные ошибки, выбирая для целых больших пьес совсем не подходящий размер“. Здесь

---

1) Н. А. Островская передает в „Воспоминаниях“ слова Тургенева: „Когда я написал Рудина, я еще г-на Некрасова не узнал, и мы были с ним приятелями. Говорит он мне однажды:—‹Послушай, ты не будешь в претензии? Мне хочется твоего Рудина заковать в стихи, чтобы он более врезывался в память!›—Я отвечаю:—‹Ты знаешь, что я до твоих стихов не охотник, но в претензии не буду: пиши, что хочешь›.—Он написал ‹Сашу› и, по своему обыкновению, обмелил тип“ (Тургеневский сборн., под ред. Н. К. Пиксанова, стр. 96). Стремясь усилить сюжетную сторону и, таким образом, приблизить поэму к рассказу (что характерно для Некрасова—при общей тенденции вносить элементы повествовательной прозы в стихотворные формы), Некрасов повидимому, нередко прибегал к такого рода „перекладываниям“. В начале семидесятых годов он пишет сестре: „Купим ‹L'Année terrible› Виктора Гюго и будем перелагать в русские стихи дорогой“. Ю. Тынянов нашел у Некрасова следы некоторых английских романов. Тут—тема для особого исследования.

сказываются традиции самого Андреевского—он не видит некрасовского метода. Но мнение это повторяется до сих пор[1]). Размер, вообще, не может быть сам по себе „подходящим“ или „неподходящим“. Но для Некрасова, как я уже говорил, характерно пользование традиционными ритмико-синтаксическими формами в сочетании с необычной для них лексикой, с необычными темами. Это—не „ошибка“, а устойчивый метод. Андреевский в другом месте сам указывает на то, что Некрасов „создал самые разнообразные формы стихотворных обличений: рассказы, маленькие поэмы, диалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, галантливейшие фельетоны с прихотливыми переходами сюжета и настроения, а иногда и торжественные проповеди“. Смещению жанров соответствует смещение старых стиховых форм, Нарушается привычная гармония—это и нужно Некрасову. чтобы создать новое ощущение стиха.

4.

Проблема Некрасова далеко еще не исчерпывается сказанным до сих пор. Мы имели пародирование, сплетение и смещение традиций но не было ничего, им противопо-

---

[1]) К. Чуковский не только буквально повторяет мнение Андреевского, но еще усиливает его собственными, совершенно ложными соображениями: „Начать с того, что «Трубецкая» написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером... Можно ли повествовать таким размером о героической женщине, о ее страданиях и подвигах? Это самый худший изо всех четырехстопных ямбов, когда-либо звучавших в поэзии. Женских рифм нет, стих стучит сухим надоедливым стуком“ („Некрасов, как художник“. ПБ. „Эпоха . 1922. Стр. 57). Все это разрушается перед фактами: таким „шансонетным“ размером написаны и „Шильонский узник“, и „Суд в подземелье“ и, наконец, „Боярин Орша“ и „Мцыри“.

ставленного — не было достижений. Некрасов должен был найти новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде. Пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб—особенно в том его „говорном“ стиле, каким написан „Евгений Онегин“. Некрасов вводит дактили и анапесты, до него мелькавшие только в балладах Жуковского и Лермонтова или у второстепенных поэтов[1]). Этими размерами он пользуется разнообразно, и иногда, как в „Балете“, постепенно превращает трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

Знайте, люди хорошего тона,
Что я сам обожаю балет.
. . . .
Ой ты, кладь, незаметная кладь!
Где придется тебя выгружать?..

Именно эту последнюю особенность своей поэзии—переход к напевной монотонии и к затягиванию темпов—имел в виду сам Некрасов, когда говорил о себе устами гражда-

[1]) Об этом говорит и Андреевский: „Он извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбованный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедляя такт более торжественными словами, переходить в витийство... Таким способом Некрасов сохранил внимание к стихам в свое трудное время, и хотя бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпевшие от него столько кровных обид. Затем, унылые дактили также пришлись по сердцу Некрасову: он их также приголубил и обратил в свою пользу“.

нина: „Твой стих тягуч“. В „Балете“ он делает особое примечание, когда от трехстопного анапеста переходит к трехстопному ямбу:

Здесь позволю себе отступленье:
Соответственной живости нет
В том размере, которым пишу я,
Чтобы прелесть балета воспеть.
Вот куплеты: попробуй, танцуя,
Театрал, их под музыку петь!

Но нельзя утверждать исключительную напевность его анапестов и дактилей—их роль разная. „Саша“ написана четырехстопным дактилем, но интонация этой поэмы не напевная, а повествовательная. Трехстопный дактиль в „Песне об Аргусе“—совершенно фельетонный. Многие фельетоны написаны анапестом. Дело в том, что Некрасов усиливает действие интонации вообще—то пользуясь самой разговорной, то развивая ее в мелодический напев, то придавая ей характер торжественный, ораторский. То же—и с рифмами. В фельетонах Некрасов пользуется дактилическими рифмами как приемом комическим и придает им характер каламбурный (окроме я—физиономия, Киева—не губи его, Боржия—не топор же я, гармония—Альбони я); в этих случаях он очень часто пренебрегает звуковой точностью (бумаги я—магию, забрасывал—рассказывал, сделаю—целую, хорошенькой—ноженькой, Гарция—гарнца я). В стихотворениях другого стиля дактилическая рифма служит приемом мелодизации и делает движение стиха замедленным.

Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации—болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народ-

ное причитание „в голос“ и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Пример скороговорки балалаечного типа—„Сват и жених“:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра
и т. д.

Накопление имен усиливает впечатление быстрого треньканья по струнам. Скороговорка иного типа--прибауточного—в „Дядюшке Якове“:

У дядюшки у Якова
Сбоина макова
Больно лакома—
На грош двá кома
и т. д. [1])

Повествовательный сказ встречается у Некрасова очень часто—в связи с общим его тяготением к формам повести. Нередко повествование вкладывается в уста действующего лица—является особый рассказчик: прием, распространенный именно в прозе, развивающейся на основе сказа (Ле-

---

[1]) Интересно, что есть документальное свидетельство о том, что Некрасов имел в виду тот или иной характер речи при выборе размера. В заметках к черновому наброску „Ершов-лекарь“ он пишет: „Рассказывает дьячок заика. Как начнет, так и дует без передышки, а как заикнется, то час не дождешься продолжения. Такой и размер я старался подобрать:

Он попал в нашу местность
Прямо с школьной скамейки;
Воплощенная честность,
За душой ни копейки
и т. д.

сков). Так в „Саше“: две первые главы и конец переданы от лица автора, а третья передается как рассказ отца. В „Деревенских новостях“ рассказывают крестьяне—автор задает только вопросы. „Орина, мать солдатская“ рассказана самой Ориной. Рассказывает и дедушка Мазай про зайцев, и княгиня Волконская о своей жизни, и прохожий в „Ночлегах“ (типичная для прозы форма), и т. д. Характерны поэтому чисто-интонационные, сказовые приемы:

Прямы и светлы, как прутья стальные,
В землю вонзались струи дождевые
С силой стремительной. Я и М а з а й,
М о к р ы е, скрылись в какой-то сарай.
. . . .
(Всю эту местность вода понимает,
Так что весною деревня всплывает
Словно Венеция). С т а р ы й М а з а й
Любит до страсти свой низменный край.

Использованы и другие характерные формы сказовой интонации—как в „Саше“:

Род человеческий низок и зол,—
Д а и п о ш е л! и п о ш е л! и п о ш е л!

Романсный напев дан в „Тройке“ („Что так жадно глядишь на дорогу“) и в стихотворении „Ты всегда хороша несравненно“. Интересный пример пародийного романса—„Где твое личико смуглое“, который кончается неожиданной p o i n t e в духе Гейне:

Но и зубами моими
Не удержал я тебя...

Романсная интонация появляется иногда среди стихов другого типа. Так, например, в третьей главе отрывка „Мать“ (1877 г.) есть строки:

Тот разлюбил, кому судьба вручила,
С кем в чуждый край доверчиво пошла;
Уж он не твой; но ты не разлюбила,
Ты разлюбить до гроба не могла...
. . . .
Ты на письмо молчаньем отвечала,
Своим путем бесстрашно ты пошла.

Здесь—уже зародыш романсов Блока:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

В фельетонных вещах Некрасова есть тоже характерные интонационные приемы, свидетельствующие о том, что Некрасов писал их, как и все остальное, с голоса [1]). Таковы особого рода enjambements, при помощи которых ритмическая интонация окрашивается в типично-прозаическую. Так—в „Балете“:

Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки). Н о —
Немы струны карающей лиры
. . . .

---

[1]) А. Я. Головачева-Панаева вспоминает: „Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью, прохаживаясь по комнате, и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи; для отдыха он ложился на диван, но не умолкал; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате“.

Пусть оно красоты идеальной,
Пусть ты в нем восхитительна, но —
Не затих еще шопот скандальный,
Будто было в закладе оно.

Интонация „причитания“ окрашивает собой многие стихи Некрасова. От сказа он часто переходит к причитанию и начинает как бы „голосить“. В этих случаях появляется характерное обращение на „ты“:

Что тебя доконало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?
Ты захожий, ты роду нездешнего,
Но ты нашу сторонку любил.

(„Похороны“ 1861 г.)

В поэме „Мороз Красный-нос“ мы имеем длинное причитание;

Родные по Прокле завыли,
По Прокле семья голосит.

Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это — неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским. Народная речь проникает в поэзию Некрасова постепенно — вместе с охлаждением к элегиям и ко всем традиционным формам. В 1845 г. он пишет „В дороге“, где интерес сосредоточен на вводе в стих народного языка с точным сохранением диалектических особенностей: „понимаешь-ста, на варгане, примерно, вальяжный, то-ись, учитель-ста врезамшись был“ и т. д. Это — период увлечения

принципом „натурализма"; нового жанра и нового стиха здесь еще нет. В „Огороднике" (1846 г.) использованы формы народного стиха в сочетании с балладными (параллелизмы и внутренние рифмы):

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.
. . . .
По торговым селам, по большим городам
. . . .
Я кудрями тряхну, ничего не скажу
. . . .
Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь,
Я давал-не давал золотой перстенек
. . . .
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,
Целовал-миловал, песни волжские пел.

Так продолжается до 1861 г. — когда написаны „Коробейники". Здесь уже найдено нечто новое в смысле жанра. Песня развернута в поэму. Дактилические рифмы имеют здесь характер чисто-песенный и подчеркивают напевную основу. Но сам по себе стих не отличается какими-нибудь резкими особенностями — за исключением того, что начала строк часто образуют не хореическое, а анапестическое движение: пожалей, молодецкого, не торгуйся, подставляй-ка, распрямись, бирюзовый, поясок и т. д. Это связано, очевидно, с желанием ослабить плясовой характер четырехстопного хорея и усилить его напевность. Песенная основа „Коробейников" подчеркнута и вставкой „Песни убогого странника", которая образует тягучую, бесконечную мелодию.

В том же 1861 г. написан „Зеленый шум" — Некрасов,

очевидно, сосредоточенно занят в это время построением нового стиха на народной основе. Отброшены рифмы— вместо них ритмические периоды образуются чередованием ряда дактилических окончаний с мужскими клаузулами:

Качнет кусты ольховые,
Поднимет пыль цветочную,
Как облако: все зелено, —
И воздух, и в о д а!
. . . .
Скромна моя хозяюшка
Наталья Патрикеевна,
Воды не з а м у т и т!

и т. д.

Стих этот, конечно, имеет тоже свою литературную традицию, но слабо выраженную и неканонизованную. Можно указать на И. Аксакова, который в своей поэме „Бродяга“ (напечатана в 1852 г.) употребляет его (отрывок „Бурмистр“):

Корнил бурмистр ругается,
Кузьма Петров ругается,
И шум и крик на улице,
Три дни прошло, Алешки нет,
Пропал Алешка без вести

и т. д.

Но мужские окончания не образуют здесь периодических клаузул, как у Некрасова—ритмическое впечатление получается иное.

Из „Зеленого шума“ выросла поэма „Кому на Руси жить хорошо“—действительно грандиозное достижение Некрасова, написанное уже безо всякой оглядки на старые формы. Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации—от прибауточной и поговорочной скороговорки до широко и свободно разливающегося на-

пева. В начале—типичная скороговорка, все ускоряющаяся и перебиваемая только мужскими клаузулами, которые на протяжении всей поэмы располагаются довольно симметрично (большею частью—в конце каждого третьего или четвертого стиха) и образуют своего рода строфы:

В каком году—рассчитывай,
В какой земле—угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь м у ж и к о в:
Семь временно-обязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных д е р е в е н ь:
Заплатова, Дырявина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка-т о ж, —
Сошлися и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Р у с и?

Эти 16 вступительных строк делятся четырьмя клаузулами, которые совпадают с концами синтаксических единиц. Фраза получает характер быстрого сказа, в котором периодически являются остановки. Использован стиль сказки-загадки, — и недаром дальше все время вставляются то загадки, то поговорки:

Никто его не видывал,
А слышать—всякий слыхивал,
Без тела—а живет оно,
Без языка—кричит. (Эхо).

Летит-молчит, лежит-молчит,
Когда умрет, тогда ревет. (Снег).

Замок—собачка верная:
Не лает, не кусается,
А не пускает в дом!

. . . .

Весь век пила железная
Жует, а есть не ест!

. . . .

У Клима совесть глиняна,
А бородища Минина.

. . . .

Горда свинья: чесалася
О барское крыльцо

и т. д.

Стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания — пьяной скороговорки с размашистой песней:

Мне зять—плевать, и дочь смолчит,
Жена—плевать, пускай ворчит!

. . . .

Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок—плевок, да дело в том—
Полтинник был замотан в нем:

. . . .

Ой, жажда православная,
Куда ты велика!

. . . .

Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!

. . . .

Не ветры веют буйные,
Не мать-земля колышется,

и т д.

Особый интонационный прием употреблен Некрасовым в апогее „Пьяной ночи"—растяжением слова:

Эй, парень, парень глупенький,
Оборванный, паршивенький,
Эй, полюби меня!
Меня, простоволосую,
Хмельную бабу, старую,
З а а а - п а а а а - ч к а н у ю!

В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан—найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм.

Я не исчерпываю вопроса о поэтике Некрасова, а только намечаю основные проблемы, которые необходимо разработать. Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно „содержание“, что для так называемого „формального метода“ (я предпочитаю называть его морфологическим) Некрасов—„камень преткновения“ и т. д. Вопрос, по существу своему, идет не о тех или других методах, а о построении науки. Вопрос сложный, но многое начинает выясняться—пусть только не затемняют его своими досужими размышлениями и спорами всевозможные интеллигентные диллетанты и „специалисты по Некрасову“.

1922.

СОДЕРЖАНИЕ.